ALBRECHT DÜRER

VON

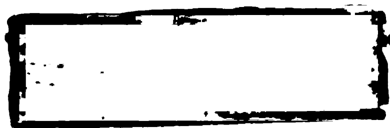
MAX J. FRIEDLÄNDER



MIT 115 ABBILDUNGEN

IM INSEL-VERLAG / LEIPZIG 1921

VORREDE



WER sich Dürern nähert, stößt auf den verwirrenden Reichtum einer vielverzweigten Literatur. Einen Überblick über alle die Bücher, Abbildungswerke und Aufsätze bietet Hans Wolfgang Singers Versuch einer Dürer-Bibliographie (Straßburg, Heitz), der freilich nur bis zum Jahre 1903 reicht.

So weit wie möglich sollte man sich an die Originale halten, die Kunstwerke sowohl wie die Schriftquellen, also an das, was Dürer gemalt, gezeichnet, an Kupferstichen, an Holzschnitten geschaffen und was er geschrieben hat.

Die Gemälde werden namentlich in Wien, München, Berlin, Paris, Frankfurt, Florenz und Dresden bewahrt. Die gedruckte Kunst ist in vollständigen Reihen und guten Exemplaren an vielen Orten zugänglich, vom Ausland abgesehen, zumal in Wien, Berlin, Dresden, Nürnberg, Hamburg, Bremen, Koburg und München. Die Zeichnungen sind weithin zerstreut. Den nach Zahl und Qualität größten Schatz besitzt die Albertina in Wien. Die übrigen Hauptsammlungen folgen einander etwa so: Berlin, London (British Museum), Bremen, die Bonnat-Sammlung in Bayonne und Paris, der Louvre in Paris, die Hausmann-Sammlung in Braunschweig, Mailand (Ambrosiana), Florenz, Venedig, Hamburg, Oxford, Nürnberg, Windsor, Dresden und München.

Die Gemälde mitsamt den Kupferstichen und Holzschnitten findet man bequem beieinander abgebildet in dem Dürer-Band der „Klassiker der Kunst“ (Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt). Die Kupferstiche und Holzschnitte sind vielfach in guten Nachbildungen verbreitet worden. Besonders treu sind die Reproduktionen, die die Reichsdruckerei in Berlin herstellt. Ein 1920 bei J. Bard in Berlin erschienener Band enthält eine Auswahl dieser Nachbildungen mit erläuterndem Text von mir.

Die Zeichnungen mit Absicht auf Vollständigkeit zu veröffentlichen hat F. W. Lippmann unternommen (G. Grote, Berlin, seit 1883); fünf Bände sind erschienen. Leider ist das große Werk nicht zum Abschluß gebracht, da von den oben genannten Sammlungen Florenz,



Selbstbildnis von 1498 — Madrid, Prado-Museum

Venedig und Mailand fehlen, von vielen Blättern in Privatbesitz und übersehenen in den publizierten Sammlungen abgesehen. Nicht ohne Mühe sucht man sich aus Zeitschriften (namentlich Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen und Burlington Magazine) sowie aus den Publikationen der Londoner Dürer-society das in dem Corpus Lippmanns Fehlende zusammen. Da ein kritischer Katalog der Dürer-Zeichnungen noch nicht existiert, ist als Ersatz dafür ein Ausstellungskatalog zu benutzen, den G. Pauli 1911 herausgegeben hat (Dürer-Ausstellung in der Kunsthalle zu Bremen). Hier sind unter 1216 Nummern annähernd vollständig die Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte in der Reihenfolge der Entstehung verzeichnet.

Was die Schriftquellen betrifft, ist das Studium der drei von Dürer gedruckt herausgegebenen Bücher nicht ganz leicht. Einen Überblick mit ziemlich spärlichen Auszügen bietet: Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß (Halle 1893). Hier sind hauptsächlich Dürers Briefe, das Tagebuch der niederländischen Reise und andere handschriftlich erhaltene Äußerungen wortgetreu abgedruckt.

Im 19. Jahrhundert ist ungemein viel über Dürer geschrieben worden. Das allermeiste davon ist überholt und damit erledigt. Von den Verzeichnissen der Kupferstiche und Holzschnitte, die Bartsch, Hausmann u. a. aufgestellt haben, hält man sich am besten an die jüngsten. Die Kupferstiche sind kritisch katalogisiert von Koehler, die Holzschnitte von C. Dodgson im Katalog der woodcuts des Britischen Museums (London).

Die älteren Biographien Dürers sind vorwiegend kompilatorisch, sie schildern das Leben des Meisters nach den nie ganz verschütteten Quellen und verzeichnen die Werke, die auf Grund der – nicht stets echten – Signaturen als Schöpfungen Dürers gezeigt wurden. Im übrigen wird der berühmteste deutsche Maler redensartlich gepriesen.

Als die Kunstbetrachtung ehrgeizig auf Wissenschaftlichkeit hin orientiert wurde, ging M. Thausing an die Aufgabe einer Dürer-Biographie. Sein anspruchsvolles, gründliches und kenntnisreiches Buch, dessen erste

Auflage 1876 erschienen ist, bedeutet sicherlich einen erheblichen Fortschritt an kritischer Reinigung und Ordnung. Mit dieser Leistung begann eine neue Periode der Dürer-Forschung. Mit den Errungenschaften strenger und genauer Betrachtung sind aber Nachteile verbunden. Das Streben, die Ursache jeglicher Wirkung festzustellen, führt zum Nihilismus im Ethischen wie im Ästhetischen. Die Kunsthistoriker kamen dazu, das Gefühlsurteil zu scheuen, sich des Gefühlsurteils zu schämen. Die Folge, eine Verkümmerung des Kunstempfindens, ist hie und da zu beobachten. Schon Thausing hat sich in der Beurteilung der frühen Kupferstiche Dürers eine arge Instinktverwirrung zuschulden kommen lassen. Es gibt von einigen frühen Dürer-Stichen Kopien mit der Signatur W. Thausing kam auf den Einfall, dieses W bedeutete Wolgemut, und trug kein Bedenken, die Erfindung der Stiche dem Lehrer Dürers zuzutrauen, Dürers Arbeiten für Kopien zu erklären. Abgesehen davon, daß die Verwechslung von Original und Kopie kompromittierend ist, läßt die grundfalsche Vermutung erkennen, daß Thausing der Tat seines Helden verständnislos gegenüberstand. Wenn Wolgemut, der um 1440 geborene Nürnberger Maler, diese Stiche gestalten konnte, was bleibt dann übrig von Dürers persönlicher Leistung?

Indem die Monumente, namentlich die Zeichnungen, in immer größerer Vollständigkeit bekannt wurden, wuchs das Verständnis für den Stil und die Ausdrucksweise des Meisters. Die Fähigkeit, das Wesentliche dieser Kunstübung, den Charakter der gestaltenden Persönlichkeit in Worte zu fassen, wuchs nicht in demselben Maß, weil die Sehenden zumeist nicht schreiben, und die Schreibenden nicht sehen konnten.

Wölfflins Dürer-Buch, dessen erste Auflage 1905 erschien (München, Bruckmann), offenbart einen Wandel der Betrachtungsweise. Frei von den Vorurteilen des historischen und philologischen Wissenschaftsbetriebes, mit Vertrauen auf Recht und Wert des subjektiven Eindrucks hat Wölfflin die Form untersucht und, ihre Wirkung empfindend, Dürers Art und Bedeutung im historischen Zusammenhang und im Verhältnis zur italienischen Renaissance zu formulieren sich bemüht. Die jüngere

Generation der Kunstforscher hat begierig nach Wölfflins Maßstäben gegriffen. Der zu früh uns entrissene Ernst Heidrich hat im Geist dieses Lehrers Ausgezeichnetes beigetragen, sowohl in seinem Buch Geschichte des Dürerschen Marienbildes (Leipzig 1906, Hiersemann) wie in einem Aufsatz über das Marienleben (Repertorium für Kunstwissenschaft 1906 S. 227) und in dem Heft Dürer und die Reformation (Leipzig 1909, Klinkhardt und Biermann).

Das jüngste Buch über Dürers Kunsttheorie, das von Erwin Panofsky (Berlin 1915, G. Reimer), fördert, indem es die Lehre des Meisters scharfsinnig darstellt, mittelbar das Verständnis seiner Kunstübung.

Da es also an Büchern über Dürer nicht fehlt, muß jeder neue Versuch einer Zusammenfassung irgendwie gerechtfertigt werden. Nützliches und Brauchbares neben den vorhandenen Biographien, auch der in drei Teile auseinandergelegten Darstellung Emil Waldmanns, meinte ich namentlich durch Knappheit und Übersichtlichkeit anstreben zu sollen. Der ehrgeizige Wunsch, mehr als Kompilation zu bieten, führt leicht zu geflissentlich origineller Auffassung. Wer der Banalität entgehen will, fällt wohl ins Paradoxe. Ohne in subjektiver Beurteilung geistreiche oder zeitgemäße Färbung zu suchen, hoffe ich Einheitlichkeit und Folgerichtigkeit erreicht zu haben, indem alle Aussagen den Kunstwerken unmittelbar abgelesen sind. Den billigen Vorzug, die beste, weil die letzte Behandlung des Themas vorzulegen, darf ich überdies beanspruchen, da ich durch Aufnahme des richtig Ermittelten unter Vermeidung falscher Angaben aus der gesamten Literatur zu lernen bemüht war. Von Wölfflins Dürer-Buch, dessen meisterhafte Analyse nachzuahmen unnütze und zu überbieten vergebliche Mühe wäre, unterscheidet sich meine Darstellung namentlich in Hinsicht auf die Anfänge des Meisters, insofern ich eine Reihe von Monumenten, die dort nicht berücksichtigt sind, in meine Vorstellung eingefügt habe. Ich muß aber den vertrauensvollen Leser warnend darauf aufmerksam machen, daß viele und ausgezeichnete Kenner an diese der Apokalypse vorangestellten Äußerungen der Dürerschen Gestaltung nicht glauben.

JUGEND UND LEHRZEIT

AM 21. Mai 1471 ist Albrecht Dürer in Nürnberg zur Welt gekommen. Für zuverlässigen Bericht über seine Herkunft hat er selbst Sorge getragen, indem er nach Weihnachten 1524 aus seines Vaters Schriften die Familiengeschichte aufzeichnete. Der Text ist uns, wenigstens in Abschriften, erhalten, so daß wir die Biographie des Meisters vertrauensvoll, was den Inhalt betrifft, und in passendem Tone mit seinen eigenen Worten beginnen.

Seine Ahnen hatten ihren Sitz in Ungarn, in dem Dorfe Eytas (Ajtós) unfern von der Stadt Jula (Gyula), und nährten sich durch Viehzucht. Der Großvater kam als Knabe nach Gyula und wurde Goldschmied. Der Vater, Albrecht mit Namen, wurde ebenfalls Goldschmied. Geboren 1427, wie uns die Daten auf seinem Bildnisse von 1497 lehren – er wird auf diesem, nur in Kopien erhaltenen Porträt als siebzigjährig bezeichnet –, kam er auf der Wanderschaft nach Deutschland – sein Name taucht 1444 zum erstenmal in Nürnberg auf –, weilte „lang in Niederland bei den großen Künstlern" und machte sich schließlich in Nürnberg seßhaft, wo er am 25. Juni 1455 eintraf. Er war danach geraume Zeit bei dem Nürnberger Goldschmied Hieronymus Holper als Geselle tätig, bis er 1467 die fünfzehn Jahre alte Tochter seines Meisters, Barbara, heiratete und die Werkstatt des Schwiegervaters übernahm oder sich neben ihm selbständig machte.

Nach des Sohnes Wort war der Vater ein künstlicher (kunstbegabter) reiner Mann, der sein Leben mit großer Mühe und schwerer, harter Arbeit zubrachte, in Sorge für achtzehn Kinder. „Sein höchst Begehren war, daß er seine Kinder mit Zucht aufbrächte, damit sie vor Gott und den Menschen angenehm würden." Daß er die enge ungarische Heimat aufgab, daß er in die Niederlande wanderte, wo damals, in der Zeit der Burgunderfürsten, sein Gewerk in höchster Blüte stand, läßt auf Strebsamkeit schließen, wie das Verhältnis zu Nürnberg und zu Hieronymus Holper schwerfällige und zähe Treue anzeigt.

„Und sonderlich", fährt der Sohn fort, „hatte mein Vater an mir ein Gefallen, da er sahe, daß ich fleißig in der Übung zu lernen war. Darum

ließ mich mein Vater in die Schul gehen, und da ich schreiben und lesen gelernet, nahm er mich wieder aus der Schul und lernet mich das Goldschmiedhandwerk. Und da ich nun säuberlich arbeiten kunnt, trug mich meine Lust mehr zur Malerei, denn zum Goldschmiedwerk. Das hielt ich meinen Vater für. Aber er was nit recht zufrieden, dann ihn reut die verlorene Zeit...“ Wir sind nicht bereit, dem Vater beizustimmen, daß die Lehrzeit in der Goldschmiedewerkstatt eine verlorene gewesen sei. Die liebevolle und strenge Unterordnung in dem Gewerk, mit dem Dürer durch sein Blut verbunden war – seine beiden Großväter sind ja Goldschmiede gewesen –, hat, abgesehen von dem Moralischen, das von der Arbeitsgemeinschaft mit einem solchen Vater ausging, tiefe Spuren hinterlassen. Wenn auch leider kein Zeugnis von dem Kunstfleiß des Vaters unter den erhaltenen süddeutschen Monstranzen oder Gefäßen nachgewiesen worden ist, so vermögen wir uns immerhin eine ziemlich deutliche Vorstellung von der Arbeitsweise zu bilden, an die Dürer in der Zeit zarter Empfänglichkeit gewöhnt wurde, und können uns ausmalen, in welcher Art diese Übung auf seine Einbildungskraft gewirkt hat.

Der kostbare Stoff, der aufs äußerste durchgearbeitet werden mußte, nötigte zu besonnener Vorsicht und Genauigkeit; der Widerstand des Metalls erzog die Hand zu sicherer Führung des Instruments. Die Phantasie wurde mehr zur Plastik als zur Malerei geleitet. Die spätgotischen deutschen Goldschmiedearbeiten sind eher gewachsen als gebaut und überaus reich an leichtem, kleingliedrigem Zierwerk. Das Ornament ist weder geometrisch noch architektonisch, vielmehr fast ganz der Vegetation nachgebildet, mit Neigung zum Verästelten, Verwickelten und Stachligen. Der Blick wurde auf die Natur gelenkt, namentlich zu Tier und Pflanze; aber die scharf beobachteten Organismen wurden isoliert und als freiplastische oder reliefartige Glieder in einen erfundenen Schmuckzusammenhang willkürlich hineingezogen. In spätgotischer Zeit war die Kunst der Goldschmiede eine herrschende Kunst. Der allgemeine Stilwille dieser Periode fand in der zierlichen



Selbstbildnis von 1484. Zeichnung in Metallstift — Wien, Albertina

Durchbildung des edlen Metalls, im Treiben, Gravieren, Ziselieren und Emaillieren leicht und glücklich seinen Ausdruck, so daß die Werke der Baukunst, der Malerei und der Plastik, namentlich in den Niederlanden, in Deutschland und in Spanien, am Goldschmiedestil teilzunehmen scheinen. Daß Dürer seine ersten Jahre in der väterlichen Werkstatt zubrachte, fesselte ihn an die gotische Form, die ihm hier reiner, entschiedener und folgerichtiger überliefert wurde, als es damals in einer Nürnberger Malerwerkstatt hätte geschehen können. Die Bindung des jugendlichen Formwillens war stark und wirkte in seiner Entwicklung nach. Daß er herausstrebte aus der stilsicheren Beschränkung, da ihn die Lust mehr zur Malerei trug, war schon ahnungsvolle Abwendung von der Gotik. Je fester Dürer durch die Familientradition und die väterliche Lehre mit der Goldschmiedekunst und dadurch mit der Gotik verwachsen war, um so härter war der Kampf, mit dem er sich von dem Formenzwange befreite, der lange, wechselreiche Kampf, der einen guten Teil seiner Begabung verzehrt haben mag, aber auch seine Kraft und gewiß seinen Charakter stählte.

Unter den ersten Dingen, die den Goldschmiedelehrling anzogen, seinen Plänen und Hoffnungen Inhalt gab, waren vermutlich Kupferstiche Martin Schongauers, der den Grabstichel mit mehr Reinheit und planmäßiger Meisterschaft gebrauchte als irgend jemand zu dieser Zeit und gewißlich als irgend jemand in Nürnberg. Als Dürer den Vater drängte, ihn Maler werden zu lassen, konnte er sich auf das verehrte Vorbild des Kolmarer Meisters berufen, der sich vom Goldschmied zum Kupferstecher und zum Maler entwickelt hatte. Natürlich, nur merkwürdig früh, kam die Legende auf, Schongauer wäre Dürers Lehrherr gewesen. Jacob Vimpheling, ein Humanist im Elsaß, ließ schon 1505 einen Satz über dieses Lehrverhältnis drucken. Christoph Scheurl, ein Nürnberger Patrizier und Gelehrter, widersprach ihm 1515, nicht ohne Dürer über den Punkt befragt zu haben. Seine Widerlegung des lokalpatriotischen schwäbischen Irrtums enthält die glaubwürdige und bemerkenswerte Neuigkeit nach Dürers eigener Versicherung: sein Vater

habe ihn zwar, wie er ein Bursche von dreizehn Jahren war, zum Martin Schön (Schongauer) seines großen Namens wegen in die Lehre tun wollen und habe an ihn in dieser Sache auch einen Brief gerichtet, da Schongauer aber um diese Zeit hinausgegangen sei (also: Kolmar verlassen habe), so sei's gekommen, daß Albrecht zu Michael Wolgemut in die Lehre gegeben worden sei –.

Zu Wolgemut kam Dürer aber erst am 30. November 1486 – laut der Angabe in der Familienchronik –, als er fünfzehn Jahre alt war. Der kleine Widerspruch – nach Scheurls Bericht sollte der Knabe schon 1484 die väterliche Werkstatt mit der Schongauers vertauschen –, beruht vielleicht auf einem Irrtum. Möglicherweise fiel der Versuch, mit Schongauer anzuknüpfen, wirklich schon in das Jahr 1484, nach dem Mißerfolg aber mag der alte Dürer den Sohn noch zwei Jahre bei sich behalten haben, ehe er seine Zustimmung zur Ausbildung in der Malwerkstätte gab.

Wie dem auch sei, Schongauers Kunst warf das erste Licht in das dunkle Streben des Knaben.

Von den frühesten Schritten, die Dürer als Zeichner tat, ist uns eine Spur bewahrt in wenigen Blättern, die er selbst der Aufbewahrung für würdig gehalten hat.

Über Kuriositätswert hinaus ist die älteste Äußerung fesselnd, das Selbstbildnis, mit Metallstift ausgeführt, dem der Meister in späteren Jahren die Aufschrift hinzugefügt hat:

Dz hab Ich aus eim spigell nach
mir selbs kunterfet im 1484 jar
Do ich noch ein kint was
Albrecht Durer

Das ehrwürdige Denkmal wird in der Albertina zu Wien bewahrt. Als Talentprobe schwer einzuschätzen, berührt uns die kindlich befangene Arbeit als Zeugnis frühen Strebens und als Abbild des ernsten und reinen Kindes, das aus weitgeöffneten Augen gespannt des Sichtbaren habhaft zu werden sich müht.

Als Dürer 1486 dartun wollte, wie sehr ihn Lust und Begabung zur Malerei zögen, konnte er seine Sache nicht dringlicher vertreten, als indem er alle Kraft an die Porträtierung seines Vaters setzte. Ein Bildnis des früh gealterten Goldschmieds, wiederum mit Metallstift ausgeführt, befindet sich in der Albertina, doch ist diese Zeichnung, bei dem Fehlen jeglicher inschriftlicher Beglaubigung, nicht allgemein anerkannt, weder als Schöpfung Dürers noch als Bildnis des Vaters. Wenn wir dennoch in dem Dargestellten, der in seiner Rechten eine fingerlange Ritterfigur hält, von der Art derjenigen, mit denen die Goldschmiede ihre Gefäße zu bekrönen pflegten, mit Sicherheit den alten Dürer sehen, der im Arbeitskittel, offenbar in seiner Werkstatt aufgenommen ist, mit ähnlichen Formen und Zügen, wie in den inschriftlich beglaubigten Bildnissen, so wird die Autorschaft des Sohnes offenbar durch Vergleichung des Selbstbildnisses von 1484. Bei gleichgerichtetem Streben und gleicher Technik sind Stilverwandtschaft und Fortschreiten deutlich. Überdies gibt es eine alte genaue Kopie der Zeichnung des Goldschmieds – auf Schloß Rheinstein – mit dem gewöhnlichen Dürer-Monogramm und der Zahl 1486. Es muß für wahrscheinlich in hohem Grade gehalten werden, daß der Kopist die so merkwürdig passende inschriftliche Aussage einer zuverlässigen Quelle entnommen habe. Das Charakterbild, das Dürer mit wenigen Worten von seinem „lieben Vater“ überliefert hat, wird illustriert durch diesen von Sorge durchackerten Kopf und durch diese verarbeitete Hand.

Mit unendlich dichtem Gestrichel ist ein metallisch glänzendes Relief von geschlossener Masse mit zäher Bemühung erzwungen. Unfrei namentlich im Umriß der Figur und in der Modellierung der Falten, hat die Beobachtung, glücklich in dem gelockten Haar, aufspürend in Teilen der Hand und des Kopfes, individuelles Leben überraschend, stückweise erfaßt. Eine knabenhafte, im Stil unsichere, kein Ende findende, in der ernsten Hingabe aber das Höchste versprechende Leistung, hart und scharf, verglichen mit dem Selbstbildnis von 1484.

Durch sein inniges und vorurteilsloses Verhältnis zur Natur war Dürer im Herbst 1486, als er für drei Jahre in die Lehre zu Michael Wolgemut gegeben wurde, diesem seinem neuen Meister bereits überlegen. Aber — was uns das Wesentliche zu sein dünkt, war zunächst nicht entscheidend. Ja, der Knabe vermochte mit seinem Besten in dem Betrieb, in den er hineingestellt wurde, wenig auszurichten.

Die Erinnerung an seine Lehrzeit bei Wolgemut hat Dürer in den Satz gepreßt: „In der Zeit verliehe mir Gott Fleiß, daß ich wol lernete. Aber ich viel von seinen Knechten mich leiden mußte.“ Zurückblickend auf jene Jahre, denkt er an Gott, den eigenen Fleiß und an die ersten bösen Erfahrungen mit neidischen und niedrigen Genossen, nicht aber dankbar an den Lehrherrn. In freundlichen Beziehungen zu Wolgemut scheint Dürer immerhin geblieben zu sein. Wenigstens hat er 1516 den greisenhaft mageren Kopf seines Meisters porträtiert — das Bild wird jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg bewahrt — und nachträglich eine Aufschrift hinzugefügt mit der Altersangabe — 82 Jahr ... 1516 — und dem Todesdatum 1519.

Zur Zeit, als Dürer bei ihm Lehrknabe war, leitete Wolgemut eine ausgedehnte, fast fabrikmäßige Unternehmung, in der mächtige Altarwerke hergestellt wurden. Seine persönliche Kunst ist schwer abzugrenzen, die Arbeitsweise aber, an der Gesellen und Lehrknaben teilnahmen und die eher zu tüchtiger und geschickter Verwendung überkommener Formen als zu unmittelbarer Beobachtung oder schöpferischer Gestaltung erzog, ist deutlich zu erkennen. Der vielteilige Peringsdorffersche Altar, von dem acht Bildtafeln im Germanischen Museum in Nürnberg, zwei in der Lorenzer Kirche dort erhalten sind, war um 1487 in Arbeit. Diese Jahreszahl hat einer der Gehilfen, vielleicht Ruland Frühauf der Jüngere, neben seine Initialen R F geschrieben. An dem Peringsdorfferschen Altar hat Dürer vermutlich mitgearbeitet, wenn auch sein Anteil stilkritisch nicht herausgespürt werden kann. Sein Bildniskopf taucht in einer der Tafeln auf, wo der heilige Veit einen Besessenen heilt. Als unerwartete Beigabe zu der Kompo-



Bildnis des Vaters von 1490 **Florenz, Uffizien**

sition, die anscheinend von dem Gehilfen R F ausgeführt ist, steht in dem Zimmer an der Rückwand ein Schrank mit silbernen Gefäßen, und davor sind die Köpfe von zwei Knaben sichtbar, deren einer mit langem, gelocktem Haar wie Dürer aussieht. Daß der Lehrling aus seiner Goldschmiedeerfahrung die willkürliche Zutat der Kredenz mit den Geräten gewagt habe und auch der zarten Bildnisse, ist um so wahrscheinlicher, als solche intimen und gefühlvollen Nebendinge sonst in dem Altare nicht zu bemerken sind.

Gerade in der Zeitspanne, in der uns die Werkstatt Wolgemuts um Dürers willen so wichtig erscheint, griff dort als Mitarbeiter, in nicht ganz geklärter Art, Wilhelm Pleydenwurff ein. Urkundlich gewiß ist die Teilnahme dieses jüngeren Mannes, der ein Stiefsohn Wolgemuts war, an dem großen Illustrationswerk der Schedelschen Weltchronik, die 1493 erschien, an der aber vermutlich mehrere Jahre lang gearbeitet wurde. Anton Koberger, der Drucker der Weltchronik, war Dürers Pate. Sein Unternehmungsgeist regte die Nürnberger Buchillustration gewaltig an. Die Malerwerkstätten, mit denen Schriftsteller und Gelehrte in Verbindung traten, empfingen Aufgaben neuer Art und geistige Nahrung. Die Drucker waren weitgereiste Leute, deren Blick über die Stadtmauern hinausging, die, auf die geistigen Bedürfnisse und auf Vergrößerung ihres Umsatzes bedacht, selbst über Deutschlands Grenzen Beziehungen pflegten, der Zukunft dienten und frische Luft in die Enge handwerklicher und lokal abgeschlossener Übung brachten. Koberger war für die Holzschnitte seiner Bücher nicht auf Wolgemut und seine Leute angewiesen. Sein erstes reich und gut illustriertes Werk, das Heiligenleben, das 1488 erschien, ist von einem Zeichner ausgestattet, der in Nürnberg überraschend den Stil des Ulmer Holzschnittes vertritt. Gerade diese aus Schwaben stammende bewegliche und heitere Art scheint auf den jungen Dürer einen dauernden Eindruck gemacht zu haben.

Selbständigkeit und Äußerung aus Eigenem, wonach Dürer gewiß frühzeitig strebte, waren in der Holzschnittproduktion am ehesten zu

erreichen. Die bescheidenen Ansprüche an Naturwahrheit auf diesem Gebiete konnten ihm keine Sorge machen. Auf Regsamkeit der Erfindung kam es an, also auf eine Gabe, mit der seine Jugend vieles wagen und sich zutrauen durfte. Unter den zahlreichen Nürnberger Illustrationen, die gegen 490 herauskamen, suchen wir nach den ersten Arbeiten Dürers, wenn auch die Aussicht auf sichere Ergebnisse gering ist, da die noch wenig persönlich geprägte Handschrift des Zeichners durch die Holzschnittausführung überdies verstumpft erscheint.

Drei durch die Initialen beglaubigte Zeichnungen Dürers mit dem Datum 1489 zeigen kleine und bewegte Figuren, eine knabenhafte Freude an Kampf, Rittertum und Abenteuern, ein keckes und anspruchsloses Erzählen, aber nichts von jenem quälerischen Ringen mit der Naturform, das den Bildnissen von 1484 und 1486 außerordentliches und persönliches Gepräge verliehen hat. Der jugendliche Zeichner mit scharfem Blick und lebhafter Einbildungskraft, aber mit geringer Erfahrung und schwach entwickeltem Stilgefühl mußte zu Ergebnissen kommen, die wenig miteinander gemein haben, indem er sich einmal ganz der Beobachtung hingab, dann wieder aus dem Kopfe fabulierte. Um 1489 war er noch wohl zufrieden mit den Gebilden seiner Phantasie, wie sie ihm kamen, und freute sich harmlos der Ungebundenheit.

1486, als Dürer die ehrbare und strenge Arbeitsstätte des Goldschmiedes verließ, zeichnete er den Vater in wochentäglicher Gewandung; 1490, als er bei dem Maler ausgelernt hatte und sich anschickte, die Heimat als wandernder Geselle zu verlassen, malte er den Vater im sonntäglichen Kleide, den Rosenkranz in den Händen, mit einer früh erwachten renaissancemäßigen Neigung für Gedenkzeichen. Nicht besser konnte er dem Vater dankbar dartun, daß er nun ein Maler geworden wäre. Die liebevolle Wiedergabe der vertrauten Züge steht in der Reihe gemalter Bildnisse an der ersten Stelle. Die Tafel, die in den Uffizien zu Florenz bewahrt wird, zeigt auf der Vorderseite das – nachträglich aufgesetzte – Monogramm des Meisters mit dem Datum 1490, auf der Rückseite aber unter dem Doppelwappen die echte, d. h. mit der Malerei

gleichzeitige Jahreszahl. Die Schilde enthalten das redende Wappen der geöffneten Tür — der Name Dürer (Türer) ist vermutlich eine Verdeutschung des ungarischen Ortsnamens (Ajtó = Tür) — und einen springenden Bock, das Wappen der Mutter. Vermutlich ist die Tafel die allein erhaltene Hälfte eines Diptychons, dessen andere Hälfte das Porträt der Mutter enthielt. Müde und sorgenvoll sieht der Alte in dem Gemälde aus, obgleich die Züge nicht mit so scharfem Druck eingegraben sind wie in der Zeichnung von 1486. Wenn wir die wenigen ungefähr gleichzeitigen Bildnisse, die wir von anderen Nürnberger Malern besitzen, zum Maßstab nehmen, wird uns zur Gewißheit, daß Dürer in der Heimat nichts mehr zu lernen hatte. Die Gestaltung im Ganzen, beseelt freilich durch den persönlichen Anteil, den der Maler an dem Dargestellten nahm, geht wenig über das Zeit- und Ortsgemäße hinaus, die eingehende und mählich rundende Modellierung aber, namentlich der Nase und der Hände, sowie das Vermeiden linienhafter Begrenzung kündigt ein Streben an, das Wolgemut schwerlich geweckt hat.



Holzschnitt aus einem 1503 in Nürnberg erschienenen Gebetbuch, gezeichnet um 1500

DIE WANDERJAHRE

UND da ich ausgedient hatt, schickt mich mein Vater hinweg, und bliebe vier Jahr außen, bis daß mich mein Vater wieder fodert. Und als ich 1490 Jahr hinwegzog nach Ostern, darnach kam ich wieder als man zählt 1494 nach Pfingsten.“ Diese Worte Dürers bilden einen Rahmen, den wir ein wenig füllen mit Hilfe einer Äußerung Christoph Scheurls. „Als Dürer auf seiner Wanderschaft Deutschland durchzogen hatte,“ berichtet der glaubwürdige Zeitgenosse, „und im Jahre 1492 nach Kolmar gekommen war, da sei er von den Goldschmieden Caspar und Paul und von dem Maler Ludwig, desgleichen auch zu Basel von dem Goldschmied Georg, den Brüdern Martins, zwar gütig aufgenommen und wohlwollend behandelt worden, aber Martin habe er, so sehr ihn danach verlangte, nicht zu sehen bekommen.“ Martin Schongauer war nämlich zu Anfang des Jahres 1491 gestorben.

Für die erste Hälfte der Wanderzeit bleibt ein weiter Spielraum aus der Angabe, der Geselle habe Deutschland durchwandert. Wenn wir uns vorstellen, daß er dem Ziele Kolmar, das er als Lehrling verfehlt hatte, der Werkstatt des Kupferstechers, als wandernder Geselle zustrebte, bleibt es unerklärt, weshalb er erst 1492 dort anlangte. Einigermaßen rätselhaft ist es auch, daß er 1492 nach Kolmar kam, scheinbar ohne von dem Hinscheiden des berühmten Kupferstechers, das doch schon ein Jahr vorher erfolgt war, gehört zu haben.

Der Wanderzeit zweite Hälfte ist für uns nicht mehr leer, nachdem die Angaben Scheurls bestätigt und reichlich ergänzt worden sind. In den Jahren 1492, 1493 und in den ersten Monaten 1494 weilte Dürer in Kolmar, Basel und Straßburg und arbeitete für den Buchholzschnitt. An den gelehrten Druckstätten Basel und Straßburg fand sein Erzählertalent, seine geistige Frühreife ein Feld der Tätigkeit. Und die Empfehlungen seines Paten Koberger mögen ihm den Weg zu den Druckern geebnet haben. Am 8. August 1492 erschienen bei Kesler in Basel die Briefe des heiligen Hieronymus mit einem Titelholzschnitt, der den Heiligen in der Studierstube zeigt. Auf der Rückseite des Holzstocks, der im Museum zu Basel bewahrt wird, steht: Albrecht Dürer von nörmergk.



Selbstbildnis aus der Wanderzeit. Federzeichnung — Erlangen, Bibliothek

Die Entdeckung dieser Inschrift regte dazu an, innerhalb der fruchtbaren Baseler Buchillustration nach weiteren Spuren Dürerscher Wirksamkeit zu suchen. Eine Gruppe von Illustrationen, die dem Stile nach in Basel fremdartig und der dort heimischen Art überlegen, dagegen mit älteren Nürnberger Holzschnitten verbunden erscheinen, fällt gerade in die Zeitspanne, in der sich Dürer nachweislich im Südwesten Deutschlands aufhielt. Und die Ermittlung wurde dadurch gestützt, daß man diese Stilweise nach Straßburg übergreifen sah, gegen Ende des Jahres 1493, und Dürers Anwesenheit in Straßburg für die ersten Monate des Jahres



Holzschnitt aus dem 1493 bei Grüninger in Straßburg erschienenen Missale

1494 beglaubigt ist durch eine Inventareintragung.

In einer Reihe mit bekannten Dürer-Werken des Imhofschen Besitzes wird ein Doppelporträt auf Pergament von 1494 genannt, in dem ein alter Mann, der zu Straßburg sein Meister gewesen, und das Weib dieses Alten dargestellt sei. Die Notiz ist um so glaubwürdiger, als das einzige gemalte Bildnis Dürers, das wir aus dieser Periode besitzen, das Selbstbildnis von 1493, ebenfalls auf Pergament ausgeführt ist.

Die – leider noch immer nicht allgemein anerkannten – Baseler Arbeiten Dürers sind: Illustrationen zu einer geplanten Terenzausgabe, deren zumeist nicht geschnittene Stöcke im Baseler Museum bewahrt werden, alle Holzschnitte im „Ritter vom Turn“ (Basel, erschienen 1493), die Mehrzahl der Holzschnitte des Brantschen Narrenschiffs (Basel, 1. Ausgabe am 11. Februar 1494) sowie eine Anzahl kleiner religiöser Blätter, die offenbar für ein Baseler Gebetbuch bestimmt waren.

Die Begabung des Zeichners blüht leicht auf, da er fern von der Heimat, von Überlieferung frei, vor die Aufgabe tritt, die moralisierenden Verse Brants als der erste zu verbildlichen. In seinen Zeichnungen ist mehr Mannigfaltigkeit, Sinnlichkeit und Humor als in dem Text des



Holzschnitt aus dem 1493 in Basel erschienenen „Ritter vom Turn“

Gedichtes, das seinen Erfolg vielleicht zum großen Teil der Illustration verdankt. Der Text gestattete dem Zeichner und lockte ihn dazu, einen weiten Kreis des Sichtbaren aufzunehmen. Er war reif genug, fließend, stileinheitlich und drastisch Charaktere, Gesten, Bewegungen, Tiere, Landschaften und Baulichkeiten auszubilden.

Noch ist die helle lebensbejahende Betrachtung nicht durch Gedankenarbeit getrübt, noch die muntere Beweglichkeit nicht durch Naturstudium erstarrt, noch die spielend sichere Zufriedenheit nicht beim Anblick fremder größerer Formen gestört. Vollkommener als in späteren Äußerungen ist Dürer in den Baseler Illustrationen, da er nichts erstrebte, was nicht im Bereiche seiner Hände gewesen wäre.

Beim Studium der Terenz-Bilder, wo man geschnittene und gezeichnete Stöcke nebeneinander hat, wird meßbar, was bei der Schnittausführung von seiner Kunst verloren gegangen ist. Das Narrenschiff wird dann als verhältnismäßig zart geschnitten erkannt.

Die Handzeichnungen, die wir aus Dürers Wanderjahren besitzen, sind verschieden voneinander. Je nach der Absicht des Zeichners muß scharf unterschieden werden, nämlich zwischen zweckhaften Blättern, die er in zierlichem, stilsicherem Vortrag im Tagesgeschmack, der auch sein Geschmack war, sich und anderen zu Gefallen abrundete, einerseits und Naturstudien andererseits. Vor der individuellen Mannigfaltigkeit des Lebens wird er über die Zeitstufe gehoben und über Ortsschranken getragen. Die in sich abgeschlossenen Arbeiten von der ersten Art sehen altertümlicher und manierierter aus als die Äußerungen der zweiten Art, die knospenhaft Zukünftiges enthalten und den schwerblütigen Ernst der Seele ankündigen.

Fast kalligraphisch im Linienzug und formenschön im Sinne Schongauers, ganz so wie die Weiblichkeit im Narrenschiff, erscheint die schreitende Dame in einer Federzeichnung der Bonnat-Sammlung. Von derselben Art, nur sorgfältiger durchgebildet, ist die unter einem Zelte thronende Madonna mit vielen Engeln, eine Federzeichnung im Louvre, mit überaus reichem, gleichmäßigem Faltengeriesel, schlanken beweglichen Figuren, die aus offenen, kreisrund umzirkelten Augen ein wenig geziert und fast gefallsüchtig blicken. Die einzige durch beigefügte Initialen als Arbeit Dürers beglaubigte Zeichnung aus der Wanderzeit, der sauber auf Pergament aquarellierte Christusknabe in Halbfigur, mit dem Datum 1493, wahrscheinlich ein Neujahrsglückwunsch – in der Albertina – hat teil an der schwelgerischen und süßen Empfindsamkeit des süddeutschen Zeitstils.

Anders fallen die ungefähr gleichzeitigen Blätter aus, mit denen der Zeichner ohne Rücksicht auf ein Formenschema und ohne die Absicht, etwas Fertiges und Gefälliges zu bieten, sich unmittelbar an die Natur wendet. Das Selbstbildnis in Erlangen, nach dem Alter des Dargestellten



Bildnis des Vaters von 1486. Zeichnung in Metallstift Wien, Albertina



Holzschnitt aus dem 1494 in Basel erschienenen Narrenschiff von Sebastian Brant

gewiß aus den Wanderjahren, ungeregelt im Strich, tief empfunden, mit drohendem Blick, zeigt namentlich in der Hand in unerwartetem Grade Größe der Form und Lebenswahrheit. Ungleichmäßig ausgeführt, stellenweise skizzenhaft, ist unter den Reiter-Zeichnungen das kühne Blatt in München, mit zwei mächtigen, stark bewegten Gäulen. Auf dem einen Pferd sitzt ein magerer Jüngling, in dessen mit wenigen Strichen angedeuteten Zügen wir den jungen Dürer zu erkennen glauben.

Indem Dürer seine Einbildungskraft durch Naturbeobachtung nährte und kräftigte, kam er zu dem Punkte, wo das Schongauersche Formenideal seiner Gestaltung nicht mehr die passende Fassung bot, wo er ein festeres und breiteres Menschentum anstrebte. Sein drängender und suchender Geist wurde damals durch wechselnde Aufgaben und Absichten bald hierhin, bald dorthin gezogen, bald der Vergangenheit verbunden, bald der Zukunft genähert. Die einzige Arbeit, die wir mit Sicherheit in die Straßburger Zeit setzen, das Kanonblatt für ein im November 1493 bei Grüninger erschienenes Missale, ist dem Thema nach



Zwei Reiter. Federzeichnung, etwa 1493 — München, Graphische Sammlung

an die Überlieferung geknüpft: der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes, also eine Komposition, die im 15. Jahrhundert unendlich oft variiert worden war. Dürers Gruppe hebt sich würdig und feierlich über das Gebräuchliche.

Die Gaben des wandernden Gesellen wurden hauptsächlich im Betrieb der Holzschnittproduktion ausgenutzt; soweit er zur Malerei kam, befriedigte er wohl hauptsächlich eigene Wünsche. Das einzige erhaltene Gemälde aus dieser Periode ist das Selbstporträt von 1493, das ehemals in der Sammlung Felix zu Leipzig, gegenwärtig bei den Erben des Herrn Leopold Goldschmidt zu Paris bewahrt wird. Auf Pergament scharf und fein ausgeführt, hat es im Laufe der Zeit allerlei erlitten, ist aber immer noch ein unschätzbares und aufschlußreiches Monument, das uns gestattet, den Wegpunkt, den der strebende Dürer gegen das Ende seiner Wanderzeit erreicht hatte, festzustellen und aus seiner Erscheinung auf seinen Zustand zu schließen.

Oben, neben der Jahreszahl, steht der Spruch:

Min sach die gat
Als es oben schtat

— eine gottergebene Devise, der vielleicht ein wenig Sternbildfatalismus beigemischt ist. In Tracht und Wesen scheint sich der Beruf des Künstlers von dem bürgerlich Handwerksmäßigen zu lösen. Etwas junkerlich, etwas abenteuerlich, fast weiblich anmutig, mit empfindlichem Selbstbewußtsein blickt uns der Jüngling an. Das ziemlich lange ungeordnete Haar fällt über ein großes unschönes Ohr. Der Mund ist stark entwickelt und ausdrucksvoll, die Nase scharf gebogen und breit. Die Augen sind etwas ungleich und am schwächsten durchgeformt. An dem nicht sehr starken Kinn beginnt der Bart zu keimen. Der Hals und die Brust in weiter Fläche sind unbedeckt. Die Beigabe der großen Distel, die man Mannstreue nannte und die Dürer absonderlich mit beiden Händen hält, birgt wie der fromme Spruch eine geheimnisvolle Bezüglichkeit.

Die Glieder sind gelöst, nicht mehr so fest zusammengeschlossen wie in dem Porträt des Vaters von 1490, die Bewegungsmöglichkeiten des hageren Körpers werden fühlbar. Das gespannte, nicht gleichmäßig erfolgreiche Formstudium arbeitet durchaus mit der Linie — das viele Zeichnen auf dem Holzstock, in kleinem Maßstab, wirkt nach — zu



Federzeichnung, etwa 1492 Bonnat-Sammlung

dünner, splittriger Wirkung. Der Geschmack ist entschieden auf das Feingliedrige, Gefältelte und Verwickelte gerichtet. Die mageren, langfingrigen Hände, greifend, mit Verkürzungen und Überschneidungen,

boten ein faßliches Linienspiel und gelangten vor allen anderen Teilen zu individueller Leibhaftigkeit.

Als das älteste eigentliche Künstlerporträt — wenigstens im Norden — mag dies Gemälde mit seinem knospenhaft verschlossenen geistigen und menschlichen Gehalt Goethe gefesselt haben, der eine Kopie davon in der Sammlung Beireis zu Helmstädt betrachtet und eingehend beschrieben hat.



Holzschnitt aus einem 1503 in Nürnberg erschienenen Gebetbuch, gezeichnet um 1500

DIE ERSTE ITALIENFAHRT

UND als ich wieder anheims kommen was (nach Pfingsten 1494) handelt Hans Frei mit meinen Vater und gab mir seine Tochter mit Namen Jungfrau Agnes."

Die Hochzeit fand am 7. Juli desselben Jahres statt. Also nüchtern berichtet Dürer von dem Beginn seiner kinderlosen Ehe, die man nicht romantisch auszuschmücken vermocht und über die man deshalb böses Gerede verbreitet hat.

Hans Frey war kein gewöhnlicher Bürger. Der Schreibmeister Neudorfer, der uns Aufzeichnungen hinterlassen hat über viele Nürnberger, die sich durch irgendwelche Kunstfertigkeit hervorgetan haben, spricht von ihm, und zwar in einiger Verlegenheit, bei welchem Beruf er unterzubringen sei. Kunstreich, in allen Dingen erfahren, ein berühmter Harfenschläger und ingeniös als Mechaniker, mag Frey den Schwiegersohn mannigfach angeregt haben. Neudorfer erzählt von tragbaren Springbrunnen, die zu konstruieren er geschickt gewesen sei, mit Figuren aus Kupfer. Wir besitzen unter den Dürer-Zeichnungen, die dem Stil nach um 1494 entstanden zu sein scheinen, die Visierung zu einem Tafelaufsatz mit Wasserkünsten – im British Museum. Diese gotische Goldschmiedearbeit, mit der Dürer bald nach seiner Heimkehr an die Bemühung der ersten Lehrzeit anknüpfte, mag für den Schwiegervater, oder doch angeregt durch die Liebhaberei dieses Mannes, entworfen worden sein.

Dürer war nun Bürger und Meister in seiner Heimat. Der zu erwartende ruhige Werkstattbetrieb und ein berufsmäßiges Verwerten errungener Fertigkeiten scheint aber nicht einzusetzen. Gerade in den Jahren 1494 und 1495 erschüttert eine Krisis des jungen Meisters Schaffen. Der Antrieb kam vom Süden. Ersichtlich stieß Dürer in dieser Zeit auf Zeichnungen italienischer Meister, wurde tief erregt durch die fremde und stärkere Sprache und machte sich zum Schüler der Renaissancemeister, indem er kopierte. Er nahm seine Nachzeichnungen sehr ernst und versah sie mit Initialen und Datierungen. Zwei Blätter nach bekannten Kupferstichen Andrea Mantegnas von 1494 – in der Alber-



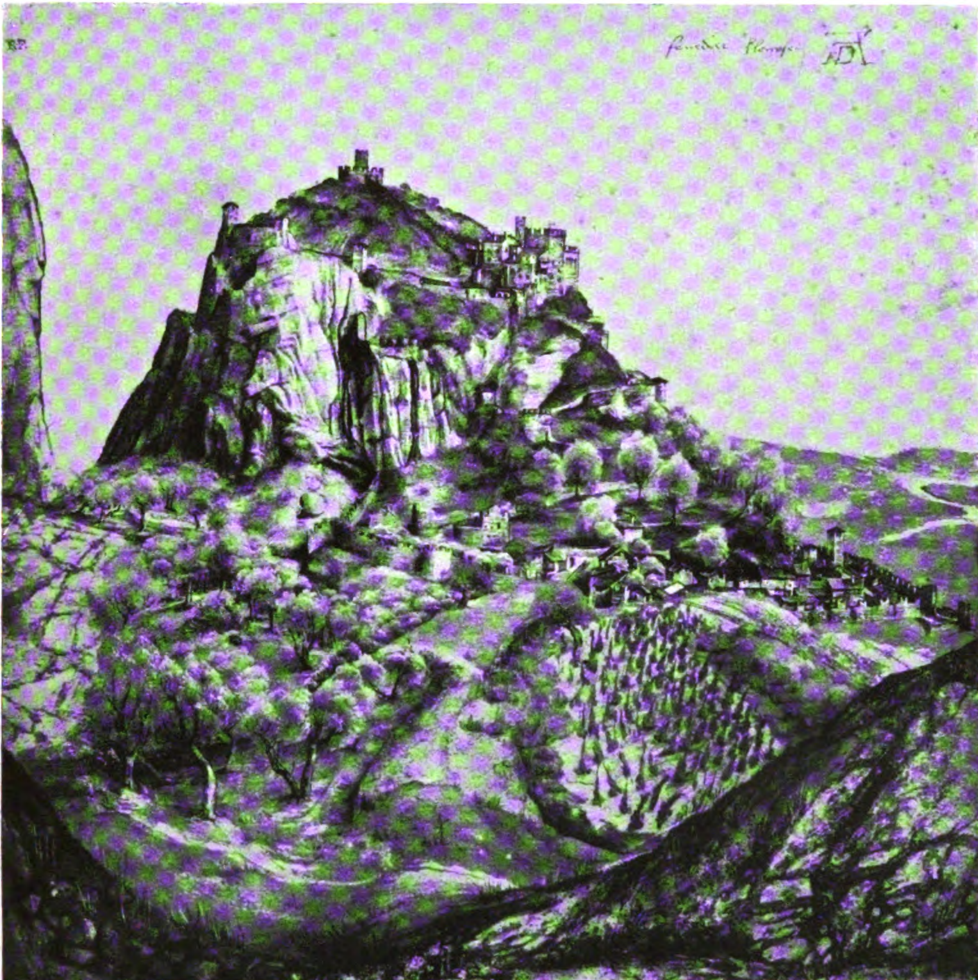
Zwei Frauen, deren eine in venezianischer Tracht. Federzeichnung, etwa 1495
Frankfurt a. M., Staedelsches Institut

tina –, Reliefkompositionen mit stark bewegten nackten Figuren, künden einen entscheidenden Schritt an, der nicht ohne Kampf und Gegendruck getan werden konnte. Was Dürer später ausgesprochen hat, mag er schon 1494 dunkel empfunden haben: es gab einst bei den Griechen und Römern eine überlegene Kunst, die wieder aufleben zu lassen der stärksten Bemühung wert wäre; die Italiener als Erben der Antike haben sich in neuerer Zeit mit einigem Erfolge den im Mittelalter verlorenen Schatz gesichert. Nur mit ihrer Hilfe ist der Zugang zu finden. – Den Verkehr mit Humanisten pflegte Dürer früh. Sie flößten ihm eine Verehrung für die heidnische Antike ein, die um so grenzenloser war, wie sie an sichtbarem Inhalt arm blieb. Mit der deutschen Überlieferung, mit der Goldschmiedegotik, mit dem Schongauerstil vertrugen sich die neuen Bestrebungen schlecht. Dürer zwang Elemente zusammen, die einander feindlich waren. Das unter fremder Sonne, aus fremdem Boden Gewachsene mit dem Heimatlichen, Überkommenen und im Norden Beobachteten zu verbinden, wurde ihm eine Quelle unendlicher Konflikte, hinderte die Stilsicherheit und gab vielen seiner Gestaltungen den Charakter des scharf Gespannten und künstlich Zusammengesetzten.

Man darf sich den Vorgang nicht so denken, als ob Dürer durch Begegnungen und Erlebnisse von der einen Stilart zu der anderen geführt worden sei, auch darf man ja nicht an jähen Bruch mit der Vergangenheit glauben. Das Alte übte seine Macht noch lange Zeit und kam in dieser oder jener Gestalt wieder zur Geltung, nachdem Dürer sich dem Neuen bewußt und entschieden zugewandt hatte.

Mit der deutschen Gotik ging es zu Ende, überall, nicht nur in Dürers Schicksal. Schwerer sogar als mancher Zeitgenosse hat er sich losgerungen. Dürer war dem Schongauerschen Kleid entwachsen und griff zu den italienischen Formen als zu einem Halt und einer Stütze bei seinem Aufstieg, der sich in vielfachen Windungen bewegt und durchaus nicht gerade aufwärts führt.

Wahrscheinlich war Dürer 1495 einige Zeit in Oberitalien. Bewiesen kann zwar diese Reise, die man im Gegensatz zu dem gesicherten



Die „fenedier Klausen". Aquarell, etwa 1495 Paris, Louvre

Aufenthalt in Venedig im Jahre 1506 die erste nennt, nicht werden, mehrere Argumente aber fallen schwer zugunsten des Abstechers in die Wage. In einigen bald nach 1495 entstandenen Schöpfungen tritt die italienische Monumentalität so stark zutage, wie es ohne unmittelbare Eindrücke auf südlichem Boden schwer erklärlich ist. Auch im Technischen schließt sich Dürer an Mantegna an, da er mehr als einmal auf Leinwand mit Wasserfarbe malt. Datiert von 1495 ist eine Zeich-



Federzeichnung nach einem italienischen Kupferstich (1495?) aus der Folge der tarocchi — „Loica".
Berlin, Sammlung Licht

nung in der Albertina, wo eine Dame in spezifisch venezianischer Tracht in zwei Ansichten, offenbar nach dem Leben aufgenommen ist.

Geschriebene Äußerungen bestätigen die Vermutung in bezug auf die Reise. Scheurl sagt in seinem Buche libellus de Laudibus Germanie, das 1506 erschien, also zur Zeit, als Dürer in Italien weilte: als der Meister neulich nach Italien zurückgekehrt war („rediisset"). Man kann wohl übersetzen: wieder (also zum zweiten Mal) nach Italien gekommen war. Maßgeblicher ist Dürers eigene, vielbesprochene Äußerung in einem Briefe aus Venedig, den er am 7. Februar 1506 an Pirckheimer in die Heimat schrieb. Da

ist mit vielem Lob von Giovanni Bellini die Rede. Dann folgt die dunkle Stelle: Und das Ding, das mir vor eilf Johren so wol hat gefallen, das gefällt mir itz nüt mehr. Und wenn ichs nit selbs säch, so hätt ichs keim Anderen geglaubt —. Ohne Zweifel enthält dieser Satz ein Kunsturteil. Dies ist um so sicherer, als unmittelbar darauf eine ungünstige Meinung über den Maler Jacopo de' Barbari ausgedrückt wird. Das Ding ist ein Kunstwerk. Dürer hat 1506 einen ungünstigen Eindruck empfangen von einem Kunstwerk, das er 1495 geschätzt hatte, und nimmt Anlaß, den Geschmackswandel dem Freunde zu berichten. Anscheinend hat er in der langen Zwischenzeit keine Gelegenheit gehabt, dieses Kunstwerk zu betrachten. Er setzt voraus, daß Pirckheimer verstände, welches „Ding" er meine, und macht es nur mit der Angabe kenntlich, er habe es vor elf Jahren gesehen. Pirckheimer konnte eigentlich nur dann begreifen, auf was Dürer anspielte, wenn er 1495 mit dem Maler zusammen in Venedig vor dem „Dinge" gestanden war. Dies aber ist durchaus möglich. Pirckheimer war fast gleichaltrig mit Dürer. Ungefähr 1495 beendete er einen italienischen Studienaufenthalt und kehrte nach Nürnberg zurück. Um diese Zeit können die Landsleute sich sehr wohl in Venedig begegnet sein. Auf frühe, bis in die Kindheit zurückreichende Beziehungen zwischen dem Gelehrten und dem Maler läßt der auffällige Vermerk in Dürers Chronik schließen, sein Vater sei just an dem Hochzeitstage des alten Pirckheimer in Nürnberg eingezogen.

Man kann die Vermutungen weiter ausspinnen. Das „Ding", das Dürer 1506 anders wertet als 1495, scheint doch irgendwie für ihn besonders bedeutungsvoll gewesen zu sein. Ein reines Geschmacksurteil ist nicht anzunehmen. War Dürer 1495 in Venedig, so muß er dort, vielleicht in Verbindung mit einem venezianischen Maler, etwas geleistet haben. In der Werkstatt eines Venezianers, den er damals als seinen Meister verehrte, mag er mit Pirckheimer zusammengetroffen sein.

Aus mehr als einem Grund hat man Jacopo de' Barbari, über den Dürer gleich nach der dunklen Stelle zu sprechen beginnt, in Betracht

gezogen. Offenbar bemüht sich Dürer, Pirckheimers günstige Meinung über Jacopo herabzusetzen.

Eine frühe Berührung Dürers mit Barbari ist gesichert. Von seiner Bemühung um die Proportionen sprechend – in einem Entwurf zur Vorrede der Proportionslehre –, sagt Dürer: als ich noch jung war und nie von dergleichen gehört hatte, hat mir Meister Jacob von Venedig (nicht: in Venedig!) Mann und Weib, die er „aus der Maaß“ gemacht hätte, gezeigt, nähere Auskunft aber nicht gegeben, obwohl es mir mehr wert gewesen wäre als ein Königreich –. Es spricht manches dagegen, diese Begegnung in das Jahr 1495 und nach Venedig zu setzen. Um 1500 war Jacopo im Norden. Auch damals war Dürer noch jung. Bald nach 1495 ist in Dürers Schaffen von einer Nachwirkung der bekannten schwächlichen Kunst Barbaris nichts zu spüren, auch nichts von den Proportionsstudien, die erst um 1500 einzusetzen scheinen. Eine starke Wirkung ging dagegen von Mantegnas Gestaltungsweise aus, die um 1495 in Oberitalien, mittelbar auch in Venedig herrschte.

Wie dem auch sei, und zu welchem Zweck immer Dürer die erste Reise nach dem Süden antrat, und ob er schon dort mit Jacopo zu tun bekam oder nicht, jedenfalls berührte ihn die überlegene Kunst des Südens zuerst in der großen und strengen Form, in der Mantegna sie übte, und ließ ihm, was er bisher getrieben, kleinlich und wertlos erscheinen.

DIE APOKALYPSE



Holzschnitt aus einem 1503 in Nürnberg erschienenen Gebetbuch, gezeichnet um 1500

IM Jahre 1498 gab Dürer „Die heimliche Offenbarung Johannis“ heraus in zwei Ausgaben, einer mit lateinischem und einer mit deutschem Text auf den Rückseiten der fünfzehn Holzschnitte. Das bekannte Titelblatt, der Evangelist, dem die Madonna erscheint, gehört aber nicht zu diesen ersten Ausgaben, ist vielmehr erst um 1511 für die Ausgabe dieses Jahres geschaffen worden. Die Holzschnitte zeigen einheitlichen Stil und sind offenbar in einem Zug entstanden, kurz vor 1498. Wenn die Überlegenheit und Eigenart des Meisters in diesem Werke jäh hervorbrechen, wenn er sich hier mit unerwarteter trotziger Rücksichtslosigkeit und plötzlich erwachtem Selbstbewußtsein äußert, so müssen die Gewässer vorher gestaut gewesen sein. Ein glückliches Zusammentreffen von Aufgabe und Form, von Mittel und Wollen erleichterte den Durchbruch. Das Thema hat Dürer selbst gewählt. Kein Illustrationsauftrag brachte ihn zu dem pathetischen und dunklen Text, dessen sich sein erregtes Gefühl bemächtigte. Er gab die Apokalypse auf eigene Verantwortung, mit seinem Monogramm, als Verleger heraus und stand diesem Unternehmen mit tieferem Anteil gegenüber als fremden Verlagswerken, für die er Holzschnitte zeichnete. Seine empfindliche Seele fühlte den Sturm, der in der Luft lag, der sich in dem geistigen Aufruhr der Reformation entladen sollte, und bildete den Weltuntergang dem Evangelisten nach in seinem geheimnisvollen Ablauf.

Immer wieder blickt man mit Staunen und Erschütterung auf diese gewaltsame Gestaltung, die nicht mit dem Früheren verbunden zu sein scheint. Und die Dunkelheit des Inhalts, die Sprödigkeit des übersinnlichen Stoffs, der einer Verbildlichung Widerstand entgegensetzte, steigert die Wucht des bekenntnishaften Gefühlsausdruckes. Die seelischen Erschütterungen, die wir ahnen, sind insoweit zu erklären, wie jede



Die apokalyptischen Reiter — Holzschnitt aus der Apokalypse, erschienen 1498

außerordentliche Persönlichkeit in einem Punkt ihrer Bahn von Schwindel und Beängstigung erfaßt wird, da ihr Dämon sie aus den Bahnen des Gebräuchlichen ins Weglose reißt.

Die Gewalt der Absicht kündigt sich schon in dem auffällig großen Format an. Die laute Formensprache forderte viel Fläche.

In den Gesten, dem Pathos der Köpfe mit den weitgeöffneten Mündern wird man an Mantegna erinnert, und gewiß hat Dürer beim Anblick italienischer Schöpfungen den Mut zu diesem Vorstoß gesammelt. Dennoch ist der Stil der Apokalypse weder renaissancemäßig, noch verrät er Zwiespalt oder Kombination. Das gefühlsmäßige Miterleben, die seelische Teilnahme an der furchtbaren Prophezeiung bestimmte den Stil in dem Grade, daß die Bemühung um die Form, die so oft in Dürers Schaffen spürbar bleibt, hier als eine faßbare Leistung gar nicht merklich wird.

Der Holzschnitt erweist sich vor anderen Verfahren, vor dem Kupferstich und vor der Malerei, fähig, den tiefen und brausenden Strom aufzunehmen. Freilich hat die überkommene derbe Sprache der gleichmäßig schwarzen und annähernd gleichmäßig breiten Linie bisher nie so persönlich in ununterbrochenem Fortissimo geklungen. Unbändige Aktivität ist in die Linie gefahren, die pfeilspitz zustößt, flammt, züngelt, sich bäumt und in jedem Punkte mit Willenskraft wie geladen zu sein scheint.

Tiefenillusion wird erstrebt, hauptsächlich in der Stufung des Figurenmaßstabs, dennoch entfaltet sich die drängende Fülle wesentlich in einer den Augen parallelen Fläche, und übersichtliche Räumlichkeit ist nicht erreicht. Als ein Mangel kommt uns die Unklarheit des Örtlichen aber nicht zum Bewußtsein, sie scheint im Gegenteil den apokalyptischen Vorgängen angemessen zu sein und steigert den Eindruck chaotischer Wirrnis. Auch die Vereinigung mehrerer Gesichte auf einem Blatt erhöht den Schrecken und die Bedrängnis. Dürer blickte in die Höhe und in die Ferne, und was er an Kampf und Widerstreit erschaute, prägte er scharf und streng aus. Jenseits jeder Erfahrung sind die Gesichte so tief



Teil aus dem Holzschnitt der Marter der Zehntausend. Um 1496



Holzschnitt aus einem 1503 in Nürnberg erschienenen Gebetbuch, gezeichnet um 1500

empfunden und so entschieden geformt, daß Unvorstellbares leibhaftig wird, was freilich nur mit dem unsinnlichen Holzschnitt dieser Stufe erreichbar war.

Die rauhe Erhabenheit und die gellende Härte der mit naiver Wörtlichkeit nachgebildeten Visionen mag an dem Beispiel eines Blattes noch eingehender geschildert werden. Betrachten wir die verhältnismäßig einfache Darstellung des Kampfes der Engel mit den Drachen. Drei Viertel der Bildfläche sind gefüllt mit dem tosenden Gewitter des Streites, dessen Wucht die Blattränder seitlich und oben bedrängt. Wir sind entrückt in den Himmel und haben das verknotete, wüst verschlungene Durcheinander der Erzengel und ihrer Widersacher gerade vor uns, in einer durchlöcherten Fläche und blicken herab auf klares, vertrautes Land. Die Engel kämpfen nicht wie des Triumphs und der überlegenen Göttlichkeit gewiß, sondern auf Leben und Tod. Eine ungewohnte Art von Engeln: hagere männliche Dämonen mit fanatischen Köpfen, überlangen Gliedern und eckig harten Bewegungen. Einige große Motive lösen sich schwer aus diesem Knäuel von Wolkenbändern, Schlangenleibern, Waffen und Engelsflügeln. Die Wirkung ist nicht durch Ökonomie gesteigert; die Motive schädigen einander.

Dürer hat in reifen Jahren die Überfülle und Unordnung, die Bedrängnis in der Fläche, wie auch die wild ausfahrenden und verzerrten Formen mit Scham betrachtet als einen Anfall und Krampf seiner unbelehrten Jugend, die gemütsbewegende Gewalt der Apokalypse hat er aber mit anderen Mitteln nie wieder erreicht.

An diesem Stile der entschlossen herrschenden Linie nehmen einige Einzelblätter teil, die annähernd ebenso groß und ebenso stark sind wie die Holzschnitte der „Offenbarung Johannis“, wenn auch ihr Inhalt mit



Petrus und der Zauberer Simon. Federzeichnung, etwa 1497 Dessau, Bibliothek

dieser Sprache nicht ganz so wohl im Einklange steht. Die Beschäftigung mit der Apokalypse hat den Dämon geweckt, der für einige Zeit wettert und grollt. Etwas altertümlicher und befangener als die Apokalypse sieht unter diesen Schnitten, die sämtlich in der bekannten Art signiert sind, nur die Marter der Zehntausend aus, während das Männerbad, eine heroische Genredarstellung mit nackten Gestalten, das Martyrium der hl. Katharina, Simson im Kampf mit dem Löwen, die zwiespältige Komposition mit der Aufschrift „Ercules", die Madonna mit dem Hasen und der Reiter mit dem Landsknecht ungefähr 1498 entstanden sind. Überall männliche Tat, Kampf und schroffe Gegensätzlichkeit, überall bewegte, eigenwillige, zackige Umrisse.

Im Holzschnitt wurde der letzte große Versuch gemacht, die gotische Form mit tiefer Empfindung zu weiten und zu beleben.

Dürer war nie so dramatisch gestimmt wie auf dieser Stufe und wandte sich mit natürlicher Neigung dem evangelischen Drama der Passion Christi zu. Das Leiden und Sterben des Heilands hat den Meister wieder und wieder beschäftigt, dies Thema hat ihn nie verlassen. Wie er sich zu Beginn, später und am Ende zu dem ernstesten Stoff verhielt, der derselbe blieb, während er sich wandelte: so könnte man die Entwicklung des Meisters veranschaulichen. Um 1498 plante Dürer eine Folge von Holzschnitten im Format der Apokalypse mit den Hauptszenen der Passion und führte sieben Blätter aus. Erst 1510 nahm er die Arbeit wieder auf und gab die sogenannte Große Passion 1511 als Buch heraus. Der ersten Arbeitszeit, die sich nicht über 1500 hinaus erstreckt, gehören an: Christus am Ölberg, die Geißelung, die Ausstellung Christi, die Kreuztragung, die Kreuzigung, die Grablegung, und die Beweinung Christi. So gespannt, den Ausdruck des Schmerzes ausprägend, die Widersacher Christi durch körperliche Mißbildung entstellend, hat Dürer die Passion nie wieder geschildert. Form und Schnittzeichnung sind ähnlich wie in der Apokalypse, doch läßt sich Klärung namentlich in den Kompositionen verfolgen. Die ersten Stücke, die Geißelung, dann die Grablegung Christi und die Ausstellung bieten gleichmäßig belastete



Die Kreuztragung Christi

Holzschnitt aus der Großen Passion, etwa 1499

und überfüllte Bildflächen. Mehr Luftraum und bequemeres Dasein der Figurenkörper in dem Raume zeigen die Kreuzigung, die Ölbergszene, die Beweinung und die Kreuztragung. Die festgeschlossene pyramidenförmige Reliefgruppe der Beweinung, die sich von der reichen Hintergrundlandschaft abhebt, läßt einen herrschenden Kompositionsgedanken hervortreten, während in der Kreuztragung, die das jüngste Glied der Folge sein mag, die Stilwandlung am deutlichsten wird, sich sogar eine Milderung und Mäßigung des Berichtes ankündigt.

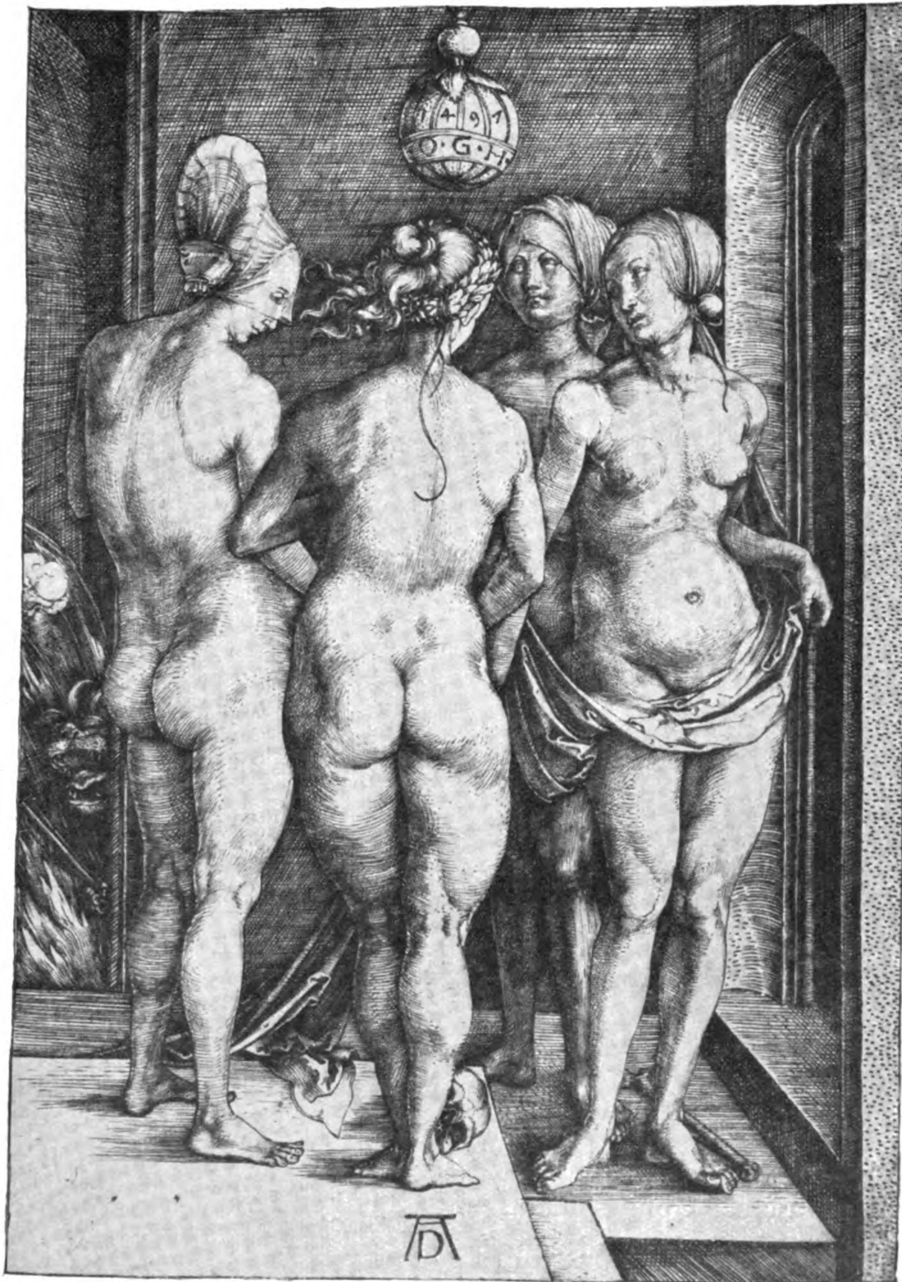
Im Ganzen — immer abgesehen von den 1510 in ganz anderem Geist hinzugefügten Blättern — erzählt die Große Passion mit volkstümlicher Drastik und unbeherrschtem Reichtum der Erfindung. Um 1500, als Dürer die Arbeit abbrach, mag er diesen Ton als unwürdig und allzu lärmend empfunden und deshalb die Lust an der Fortführung verloren haben. Als er 1510 die Große Passion zum Abschluß brachte, stand er dem Beginn der Arbeit sehr fern, hatte er nicht mehr das Gefühl, den Faden fortzuspinnen, setzte vielmehr neu an.

Während Dürer zwischen 1497 und 1499 sich im Holzschnitt ein persönliches und großes Mittel schuf, sein Tiefstes ans Licht zu bringen, die Leidenschaft seiner Jugend ausströmen zu lassen, hat er im Tagewerk, durch mancherlei Ansprüche herabgezogen, gleichzeitig Schwächeres mit geringer Teilnahme auf den Stock gezeichnet. Diese Dinge, an sich gleichgültig, haben keine andere Bedeutung, als daß sie die Stufen verbinden, den Zusammenhang mit früheren Leistungen hervortreten lassen, wie denn der Meister nicht ohne Rückfälle aufwärts strebte.

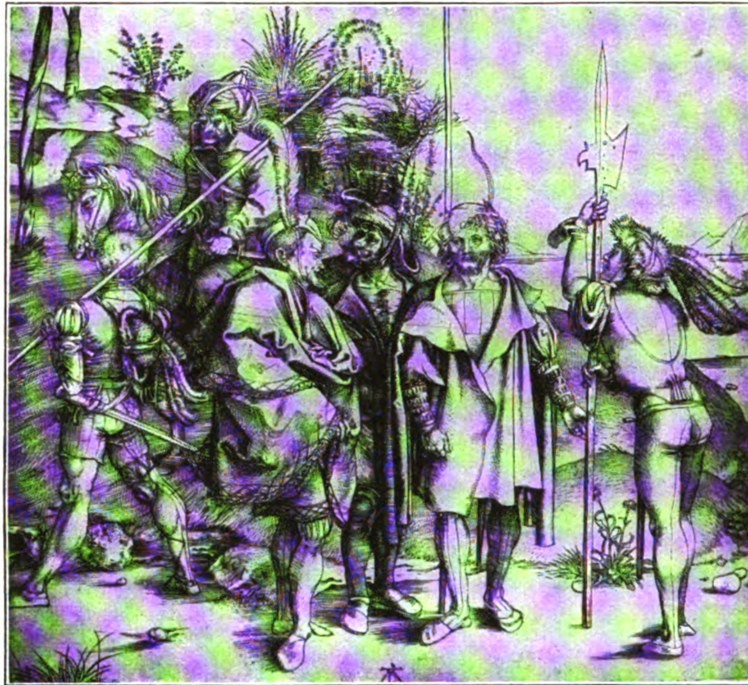
DIE ERSTEN KUPFERDRUCKE

IM Kupferstiche setzt Dürers Tätigkeit später ein als im Holzschnitte. Mag sein, daß die eigentlichen Anfänge verborgen liegen und den bekannten Erstlingen, die kaum vor 1496 in Nürnberg entstanden sind, Verschollenes vorangegangen ist. Das Stechen in Kupfer fordert methodische Übung; Dürer knüpfte auf diesem Gebiete nicht an eine tüchtige heimische Tradition an, und Martin Schongauer, dessen Arbeiten seiner Knabenzeit als unerreichbar hohe Vorbilder erschienen waren, hatte ihm keine Unterweisung bieten können. Ersichtlich sucht Dürer als Kupferstecher um 1496 seinen Weg ängstlich und behindert durch den Druck vom Technischen her. Jenen freien und großen Stil, den er im Holzschnitt früh und plötzlich erreicht hat, erzwang er weit später im Kupferstiche. Der Fluß des Dramatischen und das Ergebnis persönlichen Schauens zog in das mühsame und subtile Verfahren der Metallgravierung allmählich ein. Dafür weckte die Technik, die zu besonnener und behutsamer Arbeitsweise nötigte, neue Kräfte. Die Bemühung, einzelne Figuren genau und scharf zu umschreiben, die isolierten Körper zu Gruppen zu fügen, die vorsichtige Strichführung, die ausführliche Modellierung führten zu kühlen, kunstvollen, zusammengesetzten Gebilden und offenbaren eine andere Seite des Dürerschen Wesens als die stürmischen Holzschnitte.

Der älteste datierte Stich Dürers, die Hexen, ist 1497 entstanden. Er zeigt bereits das Monogramm in der bekannten Form. Noch im vorangegangenen Jahr hat der Meister eine Zeichnung, das Frauenbad — in der Bremer Kunsthalle —, in anderer Form signiert, nämlich mit nebeneinandergestellten Buchstaben A und D. Er scheint erst im Laufe des Jahres 1496 seiner Signatur die endgültige und berühmte Fassung gegeben zu haben. Nun finden wir in zwei Stichen, die dem Stil nach dem Hexen-Blatt vorangehen, nämlich in der Madonna mit der Heuschrecke und in dem Liebesantrag, ineinandergestellte Initialen, aber in gotischer Gestalt, also eine Art der Signierung, die einen Übergang bedeutet von der ältesten Weise, die uns in der Bremer Zeichnung von 1496 zum letztenmal begegnet, zu der klassischen Art, die 1497 zum erstenmal vorkommt. Nach diesem Anhaltspunkt und mit Stilvergleichung



Die Hexen **Kupferstich, 1497**



Die Krieger — Kupferstich, etwa 1496

vermögen wir die zeitliche Folge der frühesten bekannten Stiche zu beträchtlicher Sicherheit festzulegen. Abgesehen von dem nicht bezeichneten Kupferstich, dem Gewalttätigen, stehen der Liebesantrag und die Madonna mit der Heuschrecke am Anfange.

Das Blatt mit der Madonna wirkt, als Grabstichelarbeit beurteilt, ungleichmäßig, fleckig und wirr, namentlich neben Schongauers klarer und reiner Form. Offenbar müht sich der Meister, den gewohnten Vortrag der Federzeichnung in die Gravierarbeit zu übernehmen, und stößt dabei auf Schwierigkeiten. Der warmherzige Anteil indessen, mit dem die Gottesmutter beobachtet ist, hebt die Gestaltung aus dem Schema der spätgotischen Übung heraus und kündigt ein neues Verhältnis zu dem alten Gegenstand und zum Leben an.

Einige harmlose Genrestücke, wie die Gruppe der Krieger, der Türke und sein Weib, die nicht viel später als die Madonna mit der Heu-



Die heilige Familie mit der Heuschrecke **Kupferstich, etwa 1496**

schrecke entstanden sind, lassen erkennen, wie Dürer eine festere Strichführung nach und nach ausbildete. Einzelheiten, z. B. das stark verkürzte Pferd in dem Liebesantrag, zeigen selbständige Beobachtung, deren Ergebnisse stückweise aufgenommen werden. Die Erzählung stockt, während der Zeichner alle Mühe an die Form, die Rundung und Lösung der einzelnen Figuren setzt.



Die Türkenfamilie Kupferstich, etwa 1496

Die nahende Renaissance kündigt sich im Kupferstich durch Bevorzugung nackter Weiblichkeit an. Zunächst suchte Dürer den Zugang zu dem unheimlichen und lockenden Gebiet, indem er die Natur befragte und in stark bewegten, scharf artikulierten Umrissen Frauenleiber bildete. Die Ahnung aber, daß der nackte Körper von den Italienern besser und, wie Dürer wähnte, mit Hilfe eines ihm unbekannten Kanons gestaltet wurde, trieb ihn bald zu Entlehnungen, bald zu Experimenten. Sein Stilinstinkt gerade dieser heiß umworbenen Aufgabe gegenüber war unsicher, und ein Mangel an Naivität verwirrte die Beobachtung.

Ein mit gespannter Anstrengung durchgebildeter Kupferstich, wie das Große Glück, das auch die Nemesis genannt wird, ausgeführt kurz vor 1500, offenbart Errungenschaften, die weit hinausgehen über das allgemeine Vermögen der Zeit, und ist an Glanz, Plastik, Reichtum,

Lebenswahrheit der Teile eine erstaunliche Leistung. Dennoch steht die Gestaltung des Ganzen am Ende einer Sackgasse. Wir erblicken in krasser Zwiespältigkeit zweierlei. Oben im Himmel, gerade vor unserm Auge, ein irdisch schweres Weib, scharf profiliert gegen den weißen Papiergrund, peinlich naturwahr in den Einzelheiten; unten: eine landkartenhafte Landschaft. Das Weib steht auf einer Kugel. Trotz der stofflich meisterhaft ausgebildeten Flügel ist die Körperillusion, das Gewicht der Frau, viel zu erdenhaft, als daß ihr Dasein unter diesen statischen Bedingungen möglich erschiene und erträglich wäre. Des Meisters Phantasie und sein Anspruch an Naturwahrheit klaffen auseinander. Oben wölbt sich die Körperform in Hochrelief uns entgegen, mit schweren Schatten, wie sie nur bei konzentrierter Beleuchtung im Innern eines Raumes möglich sind. Unten — im schroffen Gegensatz — wird der Blick über weites Land in die Tiefe gezogen. Die Teile sind mit geduldiger und scharfer Beobachtung, mit fast pedantischer Sachlichkeit ausgebildet, der Zusammenhang aber ist phan-



Die Madonna auf der Mondsichel Kupferstich, etwa 1498

tastisch und ohne Folgerichtigkeit im Räumlichen und in der Beleuchtung. Das Streben, einer Allegorie, einem Traum mit Hilfe von Naturstudien Sinnlichkeit zu verleihen, hat zu viel gewagt. Die ungemein vielteilige Landschaft geht auf eine Zeichnung zurück, die Dürer bei Klausen an der Brennerstraße — also vermutlich auf der Reise nach oder von Italien im Jahre 1495 — aufgenommen hatte. Die hier und sonst auffallende Verwendung älterer Studien, das Zusammenfügen von Stücken, die ursprünglich nichts miteinander zu tun haben, stört in Kupferstichen dieser Stufe mehr als einmal den natürlichen Fluß der Gestaltung.

Der Ehrgeiz des Kupferstechers konnte sich nicht genugtun bei der Belebung jedes Teiles und bereitete die Arbeit umständlich vor. Dem Gefühl wagte der Meister nichts zu überlassen, zumal da Kontrolle während der Ausführung und Veränderung des etwa Mißlungenen kaum möglich war.

Eine eindringliche unzweideutige Erzählung bietet von den Stichen dieser Zeit eigentlich nur der Verlorene Sohn, der, auf einem öden Bauernhof bei den Schweinen kniend, einen erbarmungswürdigen und ergreifenden Anblick bietet. Jedes Glied leitet hier zum Mittelpunkt der Darstellung und steigert den Ausdruck. Diesem Stich liegt eine einheitlich konzipierte Zeichnung — im British Museum — zugrunde, in der alles Wesentliche bereits feststeht.

Die Berührung mit italienischer Kunst bringt Abkühlung der Empfindung, und der architektonisch feste Bau, den Dürer begierig vom Süden aufnahm, macht sich als Erstarrung geltend. Das Südliche wird als ehrfürchtig bewahrte uneingeschmolzene Form stilfremd in dem deutschen Kupferstiche sichtbar.

Selbst ein Thema, das dem Meister so vertraut und natürlich war wie die Gottesmutter mit dem Kinde im Freien, wird zu dieser Zeit in eine italienische Form transponiert. Die Madonna mit der Meerkatze, die um 1498 anzusetzen ist, zeigt eine tektonische Festigkeit, die von der florentinischen Skulptur herkommt. Die deutsche Landschaft ist hinzu-



Der verlorene Sohn Kupferstich, etwa 1498

gefügt zu der repräsentativ thronenden Madonna, die, in einer Marmornische zu Haus, sich seltsam in dieser Umgebung ausnimmt.

In der Tiefe blieb die Dürersche Gestaltungskraft gesund bei so bedenklicher Berührung. Der Natur gegenüber, vor den einzelnen Organismen, gewann er in Andacht die Naivität zurück, die einer selbständigen und originalen Stilbildung förderlich war. Der Dichter und der Beobachter kamen immer wieder zur Herrschaft, sobald die Bemühung um die Form Gefahren der Manier heraufbeschwor. Wie der Verkehr mit den Humanisten Bilderrätsel und erklügelte Themata dem Kupferstecher zuführte, übte die blinde Verehrung für ein fremdes Formenideal mitunter hemmende und bannende Wirkung – zunächst mehr im Zusammenhang als in den Teilen.

Der dem Format nach größte Kupferstich, den Dürer geschaffen hat, der heilige Eustachius, der vermutlich kurz vor 1500 entstand, zeigt in ehrgeiziger Steigerung einen überwältigenden und stupenden Reichtum an gesehener Naturform. Mit rührender Ungeschicklichkeit sind die Dinge nebeneinandergestellt und in die Reliefflache gepreßt. Eine fast naturwissenschaftliche Teilnahme nimmt die Hunde, das Pferd, den Jäger, den Hirsch als gleichwertige Glieder der Komposition. Der Wald wird als Raum nicht wirksam, das Dramatische des Vorgangs schlägt nicht ein, wohl aber sprechen die Bäume wie die Tiere und namentlich die mit unendlicher Schärfe und liebevoller Feinheit durchgebildete Berglandschaft. In dieser Zeit war Dürer ein großer Meister der Landschaftsdarstellung, wenngleich sein Können auf diesem Gebiet, soweit ausgeführte Werke in Betracht kommen, sich nur im Beiwerk offenbart, einem Beiwerk, das auf dieser Stufe unbeschränkt sprossen durfte und öfters das inhaltlich Wesentliche überwucherte.

DIE ANFÄNGE DER MALERWERKSTÄTTE



Holzschnitt aus einem 1503 in Nürnberg erschienenen Gebetbuch, gezeichnet um 1500

WÄHREND Dürer im Holzschnitt die Bedeutung seiner Persönlichkeit um 1497 wie mit einem Stoß offenbart und sich im Kupferstich langsam, aber systematisch und folgerichtig den eigenen Weg bahnt, bleibt das Vordringen des Malers tastend, — überdies schwer zu verfolgen. Die Grundlagen und Bedingungen waren der Maltätigkeit ungünstig. Die kirchlich gebundene, ihren Aufgaben nach konservative Altarkunst setzte der Durchdringung mit neuem Leben die stärksten Widerstände entgegen. Der große Maßstab und die maltechnische Gewohnheit fügten sich schwer den gesteigerten Ansprüchen an Natürlichkeit. Endlich wurde der Ausdruck des Persönlichen dadurch behindert, daß der Meister sich bis zu einem gewissen, schwer festzustellenden Grade der Hilfe von Schülern bediente und um so schwerer von der alten handwerklichen Arbeitsweise loskam. Seine frühesten Altarbilder, die nicht signiert sind, haben so wenig persönliches Gepräge, daß Zweifel an der Autorschaft mit Mühe bekämpft werden.

Die am meisten altertümliche Altarmalerei, mit der die Stilkritik den großen Namen verbunden hat, nicht ohne daß Widerspruch laut wurde, ist bruchstückhaft im Landesmuseum zu Darmstadt erhalten, in sechs teilweise verschnittenen Bildtafeln, aus denen sich der vollständige Altar nicht zusammensetzen läßt. Vieles fehlt. Das Ganze war dem heiligen Dominikus geweiht. Die mittlere Haupttafel zeigte anscheinend in Stockwerken den Tod des Heiligen, seine Himmelfahrt und seine Krönung. Die drei Szenen aus der Passion Christi, die offenbar dazugehören, waren vielleicht auf den Außenseiten der Altarflügel sichtbar, obwohl die Gefangennahme Christi, die wesentlich breiter ist als die Geißelung und die Beweinung, dem Format nach solcher Anordnung widerstrebt. Die ziemlich flüchtige, stellenweise derbe Ausführung



Die Kreuznagelung Christi, etwa 1496 Dresden, Gemäldegalerie

macht es schwer, Dürers Typik und Ausdrucksweise zu erkennen. Wenn anders die Zuschreibung das Richtige trifft, kommt etwa das Jahr 1497 als Entstehungszeit in Betracht.

Mehr augenfällig mit gesicherten Arbeiten des Meisters verbunden ist die Folge der sieben Leiden Mariä in der Dresdener Galerie. Hier sind zweimal Studien verwendet, die der Meister auch in Kupferstichen und Holzschnitten benutzt hat, nämlich der Affe, der in der Madonna mit der Meerkatze vorkommt, und der Scherge mit dem großen Bohrer, der in der Marter der Zehntausend einen Bischof des Augenlichtes beraubt. Und es sieht keineswegs so aus, als ob der Maler sich etwa der gedruckten Blätter als der Vorlagen bedient habe. Die Dresdener Folge stammt aus der Kirche in Wittenberg, die Friedrich der Weise, der Kurfürst von Sachsen, reich und kunstvoll auszustatten bemüht war. Friedrich aber war Dürers Gönner. Dies wird durch viele Zeugnisse bestätigt. Vielleicht setzte diese Gönnerschaft schon 1495 ungefähr ein, und der Altar, zu dem die Dresdener Tafeln gehören, mag der erste große Auftrag gewesen sein, den der junge Meister für den sächsischen Fürsten, noch etwas im Geiste handwerklicher Kirchenmalerei, erledigte.

Mit Entschiedenheit und Absichtlichkeit verließ Dürer die Bahn des Herkommens und der deutschen Gewohnheit, als er kurze Zeit darauf für denselben Auftraggeber den sogenannten Dresdener Altar, wieder zum Schmuck der Wittenberger Kirche, ausführte. Die ungewöhnliche Technik – Wasserfarbe auf feiner Leinwand – verrät schon, daß der Meister, angeregt durch oberitalienische Vorbilder, zu Neuem ansetzt. Die Bildidee mit den großen Halbfiguren ist im Norden beispiellos. Das unerbittlich strenge Naturstudium, das freilich ungleichmäßig die Teile durchdringt, läßt den Gedanken an Entlehnung nicht aufkommen und verleiht dem Werk eigenartigen und herben Charakter. In der Mitte wird die Madonna in Halbfigur hinter einer Brüstung sichtbar, beugt sich schräg aus der Bildtiefe vor und betet mit gefalteten Händen das Christkind an, das schlafend auf der Platte liegt, die fensterbankartig mit dem seitlich begrenzenden Mauerwerk verbunden ist. Der



Mittelbild des Dresdener Altares Etwa 1497

Innenraum ist perspektivisch nicht korrekt, aber mit starkem Streben nach Tiefenillusion gestaltet. Die Hauptachsen der Komposition stehen in scharfen Winkeln zur Bildfläche. Das alte Schema ist gesprengt.

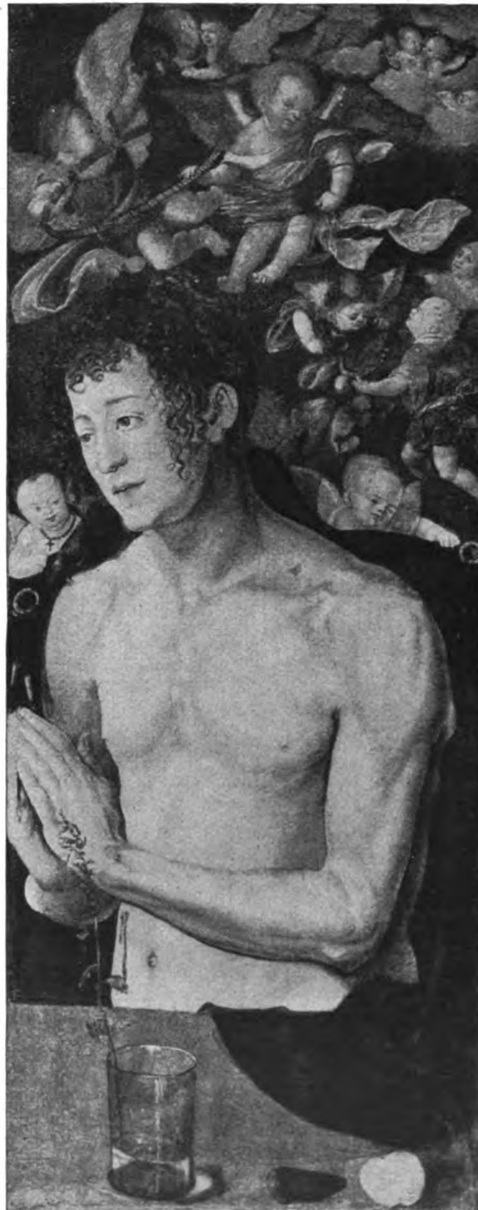


Der heilige Antonius
Flügel des Dresdener Altares

Das Christkind, mit schonungsloser Wahrheit, wie nach einer Kinderleiche gestaltet, liegt vor dem rahmenden Fensterausschnitt. Ohne Mantegnas Stilgefühl und ohne Mantegnas Herrschaft über die Perspektive ist frappierende Körperlichkeit im Sinne dieses Oberitalieners und in einigen Teilen, namentlich in den Händen, erregende Leibhaftigkeit erzwungen. Die Flügel mit den männlichen Heiligen wirken reifer und eher harmonisch. Vielleicht mit Recht hat man deshalb angenommen, daß die Flügel später als das Mittelbild entstanden wären, da man an so rasche Ausreifung während der Ausführung des Altars nicht glauben kann. Im ganzen bleibt dieser Altar ein einzigartiger und kühner Vorstoß in der Entwicklungsreihe der Dürerschen Malwerke.

Auf festeren Boden kommen wir, wenn wir uns den gemalten Bildnissen dieser Zeit zuwenden, weil hier einige inschriftliche Datierungen den Weg bezeichnen. Maltechnisch übereinstimmend mit dem Dresdener Altar — trüb und schwer gewordene Wasserfarbe auf Leinwand — wirkt die groß umrissene mürrische Halbfigur im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin,

in der doch wohl richtig ein Bildnis Friedrichs des Weisen gesehen wird, als die äußerste Annäherung an Mantegna. Das fürstlich Repräsentative hat den Vortrag ein wenig bestimmt. Die auf Holz mit dünnflüssiger Ölfarbe ausgeführten Porträts, wie das Selbstbildnis von 1498 im Prado zu Madrid, das Tucherpaar in Weimar von 1499, die Elsbeth Tucherin in Kassel und der Oswolt Krell aus demselben Jahr in der Münchener Pinakothek sind mehr deutsch, mehr fränkisch und eher selbständig. Von einem Bildnis des Vaters, das Dürer 1497 malte, sind uns nur Kopien erhalten, in der Londoner National Gallery und an anderen Orten.



Der heilige Sebastian
Flügel des Dresdener Altares

Die größte Sorgfalt hat der Meister an sein eigenes Porträt gewendet. Seine Erscheinung hat seit der Wanderzeit an Sicherheit und Gleichgewicht gewonnen und steht ruhig, gerade und aufrecht im Rahmen, in lichter, etwas auffälliger Kleidung, mit langem, gelocktem Haar und Kinnbart. Rechts blickt man durch ein Fenster auf eine Gebirgslandschaft. Solche Ausblicke, mit denen Dürer um diese Zeit die Porträts bereichert, entspringen einer Liebe zur Landschaft und

einer Sehnsucht nach der Weite, entspringen Neigungen, die sich in Studienblättern deutlich offenbaren, sich aber in die Malerei nur einschleichen konnten.

Das Krell-Porträt, das am Ende der Reihe steht, zeigt verstärkten Ausdruck, eine Steigerung dem Dramatischen zu. Blickrichtung und Kopfwendung weichen voneinander ab. Mit sprechender Bewegung wendet sich der Mann uns zu. Etwas von jenem ernsten Eifer, mit dem Dürer aus seiner Seele die Bildnisse beseelt, blickt uns hier zum ersten Male mit gespannter Strenge an.

Dürer drückt das Wesentliche, das, was er vernehmbar machen will, mit der Linie aus. Im wachen und aktiven Zustand wird er Zeichner. Seine gewissenhafte Ehrfurcht vor den Tatsachen der Form forderte reine Grenzen und unzweideutige Modellierung. Gerade vor den sorgfältig zu Ende geführten Gemälden hat man hundertmal – allzu allgemein – geurteilt, Dürer sei ein Zeichner, aber kein Maler. Seine Phantasie war dennoch begabt für das „Malerische". Diese Begabung offenbart sich glücklich vor der landschaftlichen Natur, sobald der Meister ganz für sich ist und ohne Ehrgeiz dem Schauen hingegeben. Das absichtslose Aufnehmen von Farb- und Tonzusammenhängen hat namentlich in seiner Jugendzeit überraschende, fast zeitlose, groß gesehene, mit Wasserfarbe auf Papier ausgeführte Landschaftstudien hervorgebracht. Der Sinn für Ton und Farbe, der wenig Gelegenheit fand, sich in eigentlichen Gemälden auszuleben, kam immer wieder aus der Tiefe empor, wenngleich im Laufe der Jahre mit verminderter Kraft.

DIE HERRSCHAFT ÜBER DEN RAUM

DÜRER war, als das Jahrhundert zu Ende ging, neunundzwanzig Jahre alt. Nach Kämpfen und schwerem Aufstieg hat er gleichsam eine Hochebene erreicht und ist sich seiner Überlegenheit bewußt geworden. Sicherheit und Ausgeglichenheit folgen der Leidenschaft seiner Jugend. Wir besitzen aus den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts viele datierte Zeugnisse seiner Tätigkeit, namentlich in Zeichnungen. Mit liebevoller Beschaulichkeit nimmt er alles Sichtbare auf. Er hat sich auf Erden eingerichtet, sein Blick ist nicht mehr wie vordem in die Weite und Ferne gerichtet. Besonnenheit, Vernünftigkeit und Freude an der Wirklichkeit kühlen und sänftigen die Gefühlserregung.

Dürer war von einer unbegrenzten Verehrung für die Wissenschaft erfüllt. Der Geist der Zeit und der Verkehr mit Humanisten nährten diesen Respekt. Auf den dunklen Wegen, auf denen er vorwärtsdrang, schien ihm das Licht von der Gelehrsamkeit zu kommen. Der Rationalismus wurde ihm förderlich und gefährlich. Aus literarischen Äußerungen, die er freilich erst in verhältnismäßig später Zeit formulierte, geht hervor, daß ihm die „Kunst" eine begründete, vernunftmäßige und lehrbare Übung war. Mit wachem Bewußtsein, rechnend und messend, strebte er nach theoretischer Grundlegung und suchte den „Gebrauch" zu überwinden und zu erhöhen. Unter „Gebrauch" verstand er das heimische Herkommen, die in den deutschen Werkstätten sich fortpflanzende Praxis.

Hilfe bei der Lehre fand Dürer, als er Raumtiefe ersehnte, und mit Begeisterung widmete er sich der perspektivischen Konstruktion. Die Linienperspektive ist eine nüchterne Angelegenheit geworden, die dem Künstler unserer Tage wenig bedeutet. Die Heutigen halten sich an die Beobachtung und verachten die Pedanterie jener rechnerischen Hilfe. Der Fanatismus, mit dem große Meister im 15. und 16. Jahrhundert perspektivischen Konstruktionen sich hingaben, ist von unserem Standpunkte schwer zu begreifen. Verfolgen wir Dürers Bemühungen, so wird uns der geheimnisvoll erlösende Zauber der Zahl offenbar. Der Meister hatte damit begonnen, einzelne Körper lebensfähig auszubilden



Christus vor Pilatus. Federzeichnung, Vorarbeit zur Grünen Passion, 1504. Wien, Albertina

und freiplastisch erscheinen zu lassen. Die Figuren wurden voll und schwer, heischten Luftraum und erzwangen Raumillusion. Ungenau, gefühlsmäßig hatte Dürer zu Beginn die Regeln der Perspektive angewandt. Die entscheidenden Lehren mußte er sich nach und nach selbst erwerben, er fand keinen erfahrenen Meister. Schritt für Schritt nähert er sich dem Richtigen. Als er das Hauptgesetz ungefähr um 1500 erkannt hatte, daß die im Raume parallel laufenden Linien sich in einem Punkte der Bildfläche schneiden, und er, danach konstruierend, eine überraschend klare Tiefenillusion gewann, meinte er, ein Königreich erobert zu haben. Die gesicherte Räumlichkeit, die den Figuren und Gruppen bequeme und natürliche Häuslichkeit bot, wirkte klärend und bereichernd auf die Erzählung. Kein Wunder, daß bald nach 1500 der Bühnenbau, dessen Geheimnis der Meister entdeckt zu haben glaubte, hin und wieder ungebührlich hervortritt zum Nachteil des Schauspiels.

Ein Tor ist aufgesprungen, durch das heiteres Tageslicht eindringt und beängstigenden Alpdruck verscheucht. Die Natürlichkeit des Örtlichen läßt die Dinge behaglich beieinander erscheinen. Die Figuren stoßen und bedrängen sich nicht mehr in der Fläche. Unter den beherrschten Raumbedingungen ließ sich eine Fülle beobachteter Wirklichkeit dem Bildrahmen einfügen. Die gleichzeitig in glücklicher Stimmung gesteigerte, fast pantheistische Naturliebe regt sich allenthalben und verleiht der Auffassung des Religiösen die gesunde Farbe des Lebens.

Man braucht nur die sogenannte Grüne Passion, eine Folge von Zeichnungen in der Albertina, die 1504 entstand, mit der Großen Passion zu vergleichen, um den völligen Wandel zu erkennen. Der Bericht ist nicht mehr von dem heftigen Eifer erfüllt, der früher das Leiden des Heilands und die Bösartigkeit der Schergen rücksichtslos ausprägte, ist unbeteiligter und gleichmütiger geworden, eher Chronik als Predigt.

Der räumliche Abstand von den dargestellten Vorgängen wird auch zum zeitlichen Abstand, so daß die Passion Christi sich vergleichsweise



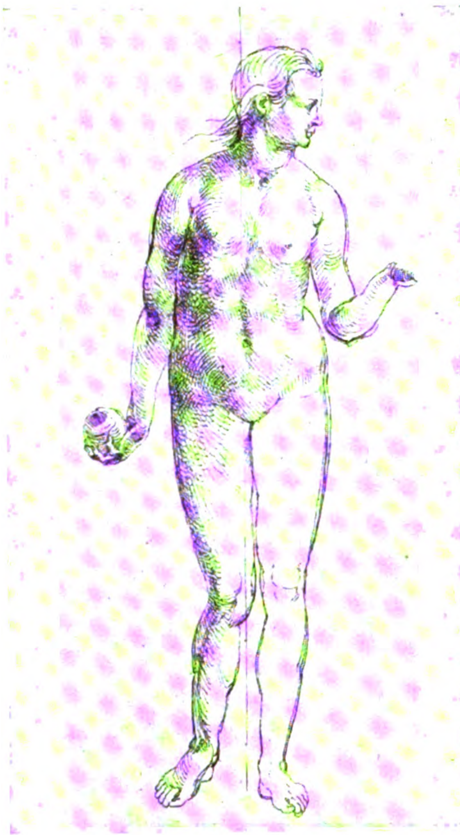
Die Kreuznagelung aus der Grünen Passion, 1504 Wien, Albertina

in geschichtlicher Ferne abspielt. Der solide Aufbau der Kompositionen aus körperlichen Gliedern nimmt den Zeichner jetzt mehr in Anspruch als der religiöse Inhalt.

Das Jahr 1504 ist Erntezeit. Ergebnisse vorangegangener Bemühungen tragen dieses Datum, wie der Kupferstich mit der Geburt Christi, der unter dem Namen „Weihnacht“ berühmt ist. Man blickt in ein seltsam verfallenes Gehöft, dessen verwickelte Baulichkeit perspektivisch genau konstruiert ist. Dem alten Thema ist durch Wechsel des Standpunkts eine neue Seite abgewonnen. Die Phantasie des Meisters begleitet den Weg der heiligen Familie mit einem Anteil, der sich auf die örtlichen Bedingungen erstreckt. Den Steinen ist Poesie eingehaucht. Wenn auch nüchtern Helles und Baukastenhaftes hart neben pittoresk Ruinösem steht, ist der Versuch, den Stimmungsgehalt des heiligen Vorgangs wesentlich aus der Lokalität zu schöpfen, eine Äußerung neuen Geistes und einer neuen Zeit.

Dürers Gestaltungslust freut sich der erschlossenen Raumtiefe, die eine breite Ausmalung des Zuständlichen gestattet. Alles, was auf Erden wächst und sich bewegt, lobt den Schöpfer und wird in den Bezirk der religiösen Darstellung aufgenommen. Der Meister hat die Tiere von jeher geliebt und sie, wo es anging, als mehr oder weniger willkürliche Zutat eingefügt. 1503 zeichnet er „die Madonna mit den vielen Tieren“. Das berühmte Blatt ist in der Albertina; eine unbeachtete, aber gleichwertige Variante mit der Jahreszahl wird im Louvre bewahrt. Eine Vorstellung, die von Lebenskraft und Heiterkeit erfüllt ist: die Gottesmutter als Königin der Tierwelt.

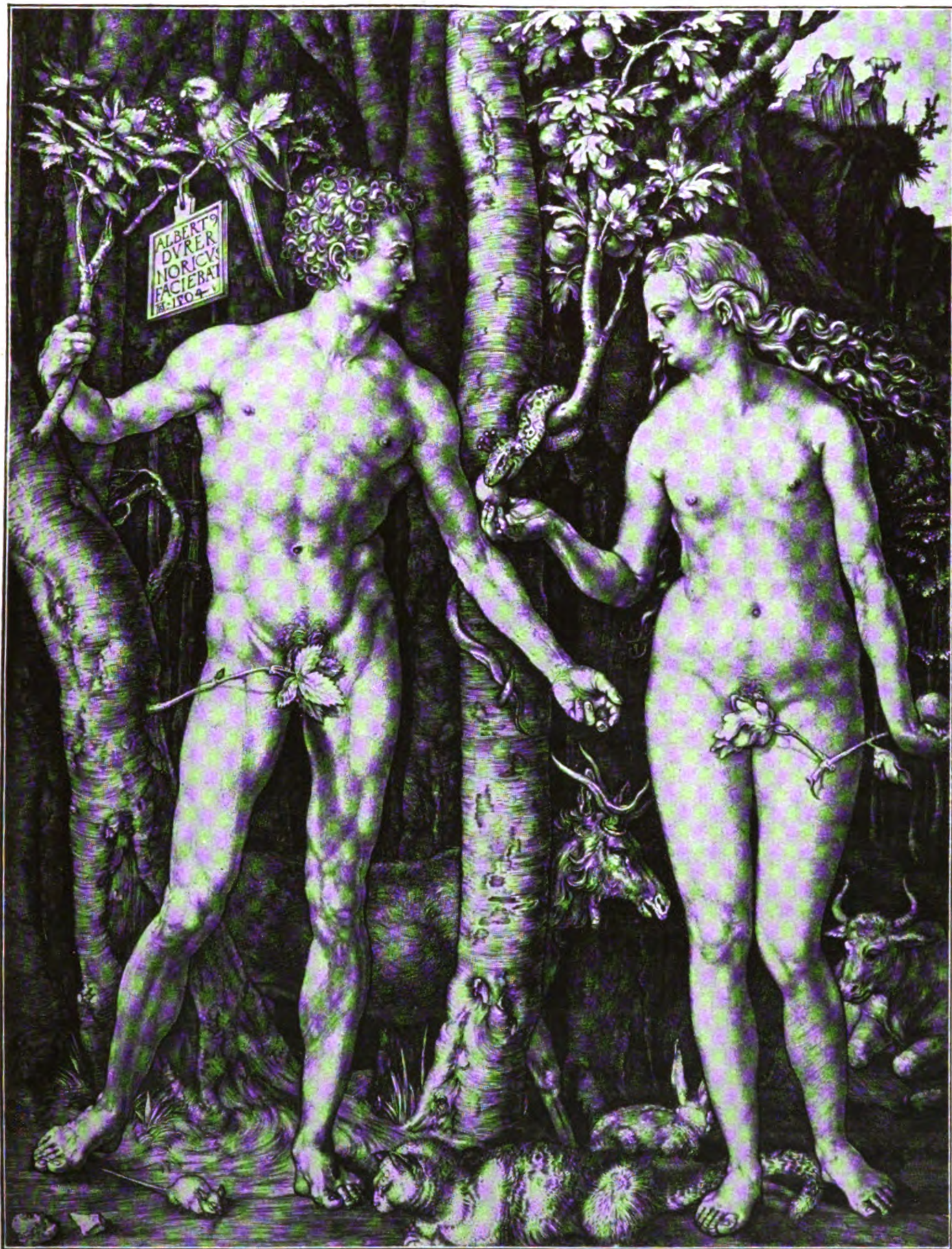
DIE PROPORTIONSLEHRE



Federzeichnung. Studie zur Eva im Kupferstich von 1504
Oxford, Universität

SO naiv und vorurteilslos wie der landschaftlichen Natur und der Tierwelt stand Dürer dem nackten Menschenleibe nicht gegenüber. Die deutsche Überlieferung ließ ihn hier völlig im Stich, und die seltenen unmittelbaren Naturbeobachtungen, etwa in Badstuben, gewährten ihm keine Befriedigung mehr, seitdem seine Sehnsucht über die dunklen Jahrhunderte des Mittelalters hinweg zu der heidnischen Antike drang, die, wie die Humanisten ihn belehrten, vollkommen schöne Frauen und Männer gebildet hätte. Es gab zwei Zugänge zu der verschütteten Kunst: Buchwissen – wie denn die Vorstellung von der heidnischen Welt hauptsächlich auf schriftlicher Überlieferung beruhte – und Berührung mit italienischen Künstlern, da ja die Welschen in Dürers Augen die legitime Erbschaft von ihren heidnischen Ahnen vor kurzem angetreten hatten.

Dürer hielt alles menschliche Vermögen für lehrbar, oder: jedes menschliche Tun wuchs ihm aus dunklem, unsicherem und zweifelhaftem Handwerksgebrauch in die höhere Sphäre der „Kunst“. Da er die antike Kunst mit der Brille der Buchgelehrten erblickte, wurde sein Wahn genährt, die großen Meister der Antike hätten irgend etwas „gewußt“, was im Laufe der Zeiten in Vergessenheit geraten wäre, sie hätten sich eines Kanons bedient für die nackten Gestalten. „Schön“ wäre der Leib eines Mannes, wenn der Kopf in dem oder jenem Ver-



Adam und Eva Kupferstich, 1504

hältnis zur Länge des Körpers, die Beine in diesem oder jenem Verhältnis zum Rumpfe stünden, und so fort. Es galt, die Zahlen zu finden und danach zu konstruieren. Dürer suchte auf dreierlei Art das Geheimnis zu lüften und quälte sich mehr als zwei Jahrzehnte damit, zuerst mit Leidenschaft und als gestaltender Zeichner, später kühl, literarisch und als Lehrer. Der erste Weg war Erkundigung bei italienischen Malern, der zweite: das Studium antiker Schriftquellen, der dritte: selbständige Versuche durch Messung an eigenen oder fremden Zeichnungen, die vollkommene Leiber darzubieten schienen. Dürer hat bald in dieser bald in jener Weise die Methoden miteinander verbunden. Er erzählt: da ich jung war und nie von so etwas gehört hatte, zeigte mir Jacopo de' Barbari, ein Maler aus Venedig, Männer und Frauen, die er aus dem Maß gemacht, also Figuren, die er nach einem Zahlenkanon konstruiert hatte. Dies war vermutlich um 1500, da Jacopo damals nach dem Norden kam. Der Italiener habe ihm aber die ersehnte Aufklärung nicht geboten, so daß er auf eigene Versuche angewiesen worden wäre. Es gibt eine Zeichnung in der Albertina, eine liegende Frau mit aufgerichtetem Oberkörper, mit dem Datum 1500, wo Spuren von Messung in Zirkelschlägen und Hilfslinien sichtbar sind. Die Figur hat ein gezwungenes und steifes Wesen.

Die Gefahr der rationalistischen Bestrebung ist offenbar. Dürer wurde vom Individuellen zum Typischen, vom Mannigfaltigen zum Schematischen geführt, und der Fluß der Bewegung erstarrte.

1504 ist die Zeit der Ernte. Wieder liegt das Ergebnis bewußten Wollens in einem Kupferstich überdeutlich vor uns, nämlich in dem berühmten Blatte mit Adam und Eva. Der Meister begnügte sich ausnahmsweise nicht mit dem Monogramm, sondern schrieb stolz beim Abschluß des umständlich vorbereiteten Werkes auf ein Täfelchen: Albertus Durer Noricus faciebat –. Aus der lateinischen Sprachform, der klassischen Schriftform, aus dem Hinweis auf die deutsche Heimatstadt klingt es triumphierend: Ich habe als Deutscher, als Nürnberger den schönen Mann und das schöne Weib gebildet, und wie einst die



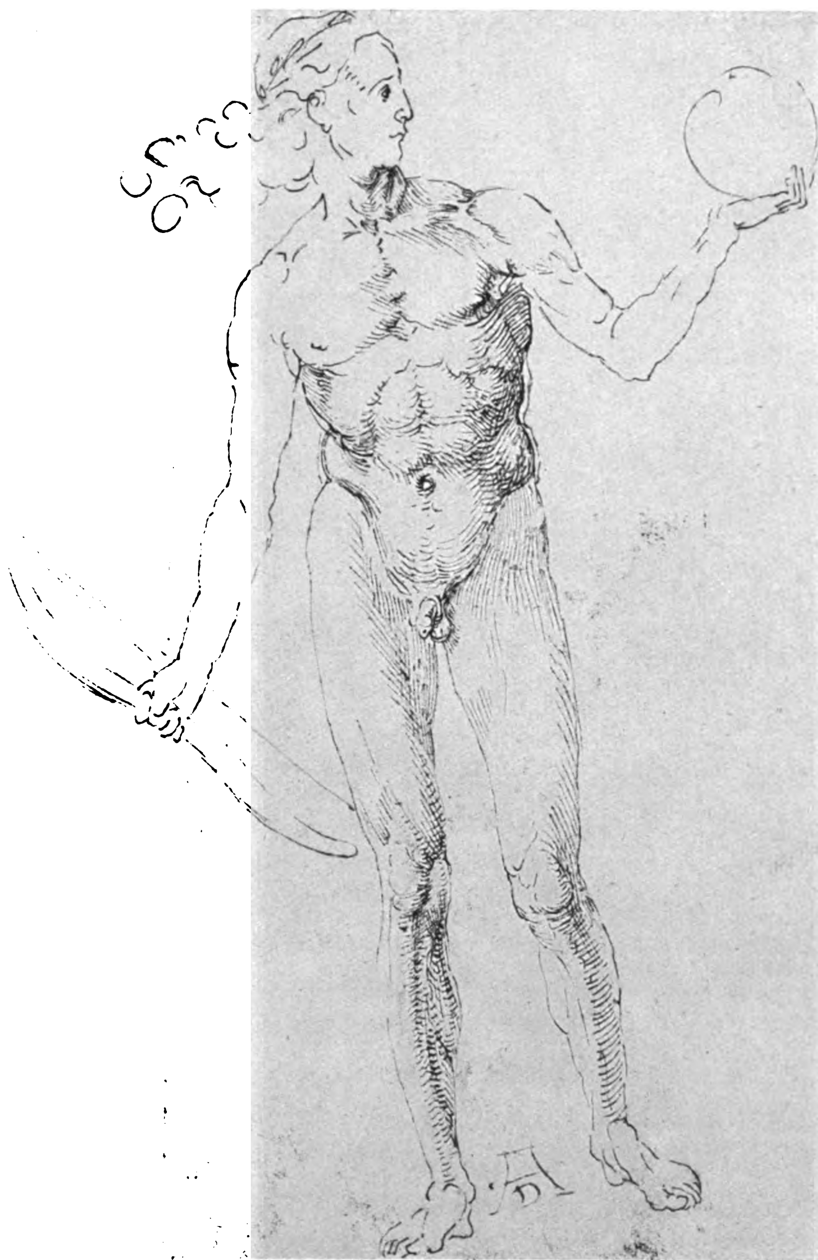
Das kleine Pferd — Kupferstich, 1505

Heiden ihre Götter geehrt haben, indem sie körperliche Ideale formten, so habe ich als Christ zur Ehre Gottes das erste Menschenpaar in all der leiblichen Vollkommenheit dargestellt, wie es aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen ist. Wie Dürer das Wort „Kunst“ verstand, mag er diesen Stich für sein erstes Kunstwerk gehalten haben. Uns erscheint das Ganze präpariert, geflissentlich ausgebreitet und schulmäßig vollendet. Im einzelnen freilich ist so viel beobachtetes Leben dem Schema eingefügt, das Lichtspiel auf den leuchtenden Leibern so zart ausgedrückt, die stecherische Meisterschaft so hoch gesteigert, daß wir das Undramatische und selbst Ausdruckslose der Erzählung übersehen.

Die Entstehung des Werkes ist Schritt für Schritt zu verfolgen — in Zeichnungen. Der Mann ist erst ein Apollo, der irgendwie von dem Apollo von Belvedere herstammt. Genaue Naturstudien für die Arme und Hände Adams sind bekannt. Die Anwendung der Proportionslehre zwang den Zeichner, beide Figuren steil aufzurichten. Mit der starren Typik, in der allgemein gültige Schönheit erstrebt ist, stehen die naturwahr nach Gestalt und Bewegung gebildeten Tiere im Widerspruch. Die Figuren heben sich reliefartig von dem dunklen Grunde der Waldwand leuchtend ab, sie sind von vorne scharf bestrahlt und herausgehoben.

Die Vorstellung von einer Schönheit, die sich in Zahlen ausdrücken ließe, einer idealen Norm, von der das Individuelle irgendwie abwiche als zu groß, zu klein, zu dick, zu dünn und so fort, diese Vorstellung wäre Dürers Kunstübung höchst verderblich geworden, wenn nicht seine Naturliebe der theoretisch angestrebten Typisierung entgegengewirkt hätte.

Wie der Meister sich mit den Proportionen des Menschenleibes beschäftigte, so suchte er auch die Verhältnisse des normalen Pferdes zu ergründen. Direkt oder mittelbar erhielt er Kenntnis von dem Pferdeideal des größten italienischen Theoretikers, Leonardos da Vinci. Dürers Bemühung setzt 1503, wenn nicht noch früher ein. 1505 führte er die beiden Kupferstiche aus, die das große und das kleine Pferd heißen und



Apollo, Federzeichnung. Vorstudie zu dem Kupferstich Adam und Eva. Etwa 1503
Ehemals London, Sammlung Poynter

die, was auch immer gemeint sein mag, im wesentlichen nichts weiter bieten als Pferdeleiber.

Die beiden Blätter sind verschieden voneinander. Das kleine Pferd steht in reiner Seitenansicht vor uns, heroisch, wie das Roß eines Reiterdenkmals, seine glücklichen Verhältnisse sind durch Anwendung kanonischer Regeln gewonnen. Das große Pferd dagegen ist schräg in die Raumtiefe gestellt und bietet mit starker Verkürzung einen plumpen und drastischen Anblick.

Das Studium der Proportionen bestimmte Dürers Gestaltung hin und wieder, durchdrang sie aber nie völlig.



Apollo und Diana Kupferstich, etwa 1503

DAS MARIENLEBEN

NICHT lange nachdem die Arbeit an der Großen Passion ins Stocken geraten war, begann Dürer eine andere Folge, das Marienleben. Der Wandel im Seelischen, der um 1500 eintrat, ließ ihn das Fortspinnen des alten Fadens als lästig empfinden. Er wählte ein heiteres Thema, ein menschlich begrenztes, das breite Entfaltung des Genrehaften gestattete. Seine Phantasie, die sich in die biblischen Vorgänge mit innigem Anteil vertiefte und eine unendliche Fülle von Motiven aus der heiligen Erzählung schöpfte, bedurfte einer gliederreichen Folge. Zwischen 1501 und 1505 hat Dürer siebzehn Blätter des Marienlebens ausgeführt, 1510 zwei Blätter hinzugefügt und 1511 das Ganze in Buchform mit dem Titelblatt herausgegeben.

Inschriftlich datiert ist freilich nur ein Blatt, die Begegnung unter der goldenen Pforte, mit der Zahl 1504 — abgesehen von den beiden 1510 entstandenen Holzschnitten —, die Stilvergleichung lehrt aber, daß einige Stücke erheblich früher als 1504 gezeichnet sind. Innerhalb des Marienlebens ist die Entwicklung deutlich zu verfolgen.

Der neue Standpunkt erlaubte, die Örtlichkeit zu übersehen, abzuschließen und damit der Komposition eine rahmende und fassende Sicherung zu geben. Indem das Land, die Hallen, Wege und Stuben mit eingehender Sachlichkeit veranschaulicht und die Figuren nach dem Größenverhältnis und in den Bewegungsmotiven natürlich dem dreidimensionalen Raum eingeordnet werden, ist die Erzählung aus kirchlicher Zeitlosigkeit gelöst und klingt vertraut, irdisch und behaglich. Eine bürgerlich gesunde, lebenswarme Welt umschließt vielgestaltig die Idylle der Familiengemeinschaft. Die Menschen scheinen durch glückliche Seelenstimmung körperlich gefälliger geworden zu sein, maßvoll in den Verhältnissen, mit mehr fließenden Bewegungen, wohlgeformten Köpfen und von einer offenherzigen Liebenswürdigkeit, die weder auf früherer noch auf späterer Stufe Dürers Geschöpfen eigen ist.

Man tut gut, die Blätter stilkritisch zu ordnen und in dieser Abfolge zu betrachten.



Die Anbetung der Könige

Holzschnitt aus dem Marienleben, etwa 1503

Die Verkündigung Mariä: Eine hohe Halle von komplizierter Anlage, deren perspektivische Konstruktion hart hervortritt. Die Figuren etwas staffageartig, beweglich und etwas undeutlich im Ausdruck.

Die Anbetung der Könige: Die weich gewellte Gruppe der Gestalten nistet in dem „malerisch“ zerstörten Gemäuer.

Mariä Tempelgang: Die Menschen gefühlvoll bewegt, gedreht und gewendet. Der Bühnenbau glücklich für die Erzählung errichtet und benutzt. Die Hauptfigur wie verloren. Dürer bevorzugte auf dieser Stufe die Natürlichkeit des zufälligen Beieinanders.

Die Geburt Christi: Etwas wirrer kleingliedriger Reichtum in der Mitte, die Menschen verwachsen mit dem winkligen Mauerwerk. Ruinenpoesie im Dienste der biblischen Erzählung.

Die Geburt Mariä: Reich, mit Genrezügen in dem tiefen, bürgerlichen Raum. Gesellige Teilnahme vieler Gevatterinnen.

Die Ruhe auf der Flucht: Das Landschaftliche und Bauliche als Bildwert dem Figürlichen gleichstehend. Deshalb kühne Verschiebung der Hauptgruppe aus der Mitte an den Bildrand. Das Kindliche mit Humor beobachtet.

Christus im Tempel: Wieder komplizierter Treppenbau zu übersichtlicher Entfaltung der Komposition mit Ausnutzung der Tiefe.

Mariä Verehrung: Vielleicht ursprünglich als Titelblatt gedacht. Die reich bewegten Figuren von den Bauleisten vielfach umschachtelt.

Die Heimsuchung Mariä: Die helle Alpenlandschaft fast farbig mitwirkend und wesentlich den Eindruck bestimmend.

Die Darbringung im Tempel: Mit fremdartiger Architektur, die vielleicht einem italienischen Lehrbuch der Perspektive entnommen ist.

Joachims Opfer: Die Komposition ein wenig fester und eher symmetrisch geordnet als in den früheren Blättern.

Joachim und Anna unter der goldenen Pforte: Datiert 1504. Relativ große Figuren. Die Gruppen durch starke Schatten voneinander gesondert.



Die Geburt Mariä Holzschnitt aus dem Marienleben, etwa 1503

Mariä Vermählung: Besonders klar disponiert, ähnlich wie das datierte Blatt.

Die Beschneidung Christi: Die dicht in die Tiefe geballte Masse der Figuren mit schweren Einschnitten von Schatten.

Die Flucht nach Ägypten: Ausmalung des Landschaftlichen, der fremdartig südlichen Vegetation.

Joachim vor dem Engel: Die große pathetische Geste der Hauptfigur hebt sich ein wenig heraus aus dem Ton des Marienlebens. Gewiß ist dies Blatt eines der letzten und wohl 1505 entstanden.

Christi Abschied von der Mutter: Die edle Ruhe in der statuarischen Figur Christi läßt diese Komposition herausfallen aus dem Zusammenhang des Marienlebens. Man hat spätere Entstehung – also 1507 etwa, nach der italienischen Reise – vermutet, doch scheint Dürer, dessen Kompositionskunst zwischen 1502 und 1505 in stetem Wandel ist, diesen Grad von Feierlichkeit und Klarheit schon vor der zweiten Berührung mit Italien erreicht zu haben.

Die Liebe zu der sichtbaren Welt, die das Marienleben durchströmt und dieses Werk zu dem gefälligsten unter allen Werken Dürers macht, wandte sich zunächst zu der Mutter Gottes, griff weiter zu der Sippschaft, verfolgte mit verweilender Ausführlichkeit das Dasein der heiligen Frau, ihre Schicksale, umschloß das Land, das ihr Fuß betrat, die Räume, in denen sie weilte, und das Geringste, das irgendwie mit ihr in Berührung stand. Und die Freude an dieser von Liebe durchstrahlten Welt führt des Zeichners Hand, macht sie zart und geschmeidig, so daß dem Holzschnitt eine nie gesehene Verfeinerung zuteil wird. Die Strichführung unendlich variierend an Dichtigkeit der Lagen, durch Wechsel von dünneren und dickeren Zügen, von Strichen und Punkten, werden Stofflichkeit, Sinnlichkeit, scheinbare Farbigkeit der Schwarz-Weiß-Kunst gewonnen und die Zeichnung zärtlich der Form angepaßt. Das Kleinste und Niedrigste, wie der bröckelige Stein, die Faser des Holzes: nirgends eine tote oder leere Stelle, alles ist von Daseinsglück erfüllt. Die Arbeit zog sich durch mehrere Jahre, und die Mannigfaltigkeit der Rahmung



Die Geburt Mariä
Vorstudie zu dem Blatte des Marienlebens. Federzeichnung, etwa 1503
Berlin, Kupferstichkabinett

und der Gruppierung bringt auffällige Abwechslung. Dennoch durchpulst von der Empfindung her einheitlicher Rhythmus den ganzen Bericht.

Man fühlt am deutlichsten das Wesen dieser Kunst, wenn man die beiden Blätter vergleichend mit in die Betrachtung zieht, die Dürer 1510, also wesentlich später und nach der venezianischen Reise, der Folge hinzufügte. Die schmiegsam bewegliche und belebende Zeichnung ist neuen Bestrebungen und neuen Ansprüchen an Würde und Repräsentation geopfert.

1503, also zur Zeit als der Meister dem Leben der Gottesmutter ganz hingegeben war, hat er einen kleinen Kupferstich der sitzenden Madonna geschaffen. Wenn die anderen Stiche dieser Jahre eine mit kühler Bewußtheit gesteigerte Meisterschaft zeigen und Bewunderung erregen, wirkt hier vollkommene Harmonie zwischen Inhalt und Machwerk, zwischen Gefühl und Vortrag. Oft und auf allen Stufen hat Dürer die Madonna dargestellt, nie aber das Mütterliche so innig ausgedrückt und die räumlich bescheidene Landschaft, die frühlingshaft dünn und spitz erscheint, in die Stimmung des Ganzen so sicher hineingezogen.

Dürers Ehe blieb unfruchtbar. Wenn aber irgendwann, war er um 1503 zur Vaterschaft gestimmt.

DIE GEMÄLDE ZWISCHEN 1500 UND 1505




Hiobs Verspottung. Die Flügel des Jabach-Altares. Um 1504
Frankfurt a. M., Staedelsches Institut, und Köln, Museum

DIE Errungenschaften unermüdlichen Strebens, die im Kupferstich und im Holzschnitt um 1503 glanzvoll zutage treten, kommen der Malerei nicht in demselben Grade zugute; die Bilder erscheinen merkwürdig ungleichartig. Der Meister versucht es, bald auf diese, bald auf jene Weise die Ausführung den neuen Formen anzupassen. Der große Maßstab und die Farbigkeit bereiten ihm Sorgen und Hemmungen.

Von den Nürnberger Altarbildern, die Dürer in Auftrag erhielt, ist die Beweinung Christi, deren kleine Stifterfiguren in älterer Zeit übermalt worden sind, in die Münchener Pinakothek gelangt. Das nicht ganz zuverlässige Datum 1500 ist sichtbar. Die Anordnung ähnelt der-



Pirckheimer. Kreidezeichnung, 1503 — Berlin, Kupferstichkabinett

jenigen in der Großen Passion, wirkt aber dramatisch viel schwächer. Die Bereicherungen und Änderungen an der im Holzschnitt festgeschlossenen Gruppe sind sämtlich von zweifelhaftem Wert. Überdies ist die Farbe hart und nüchtern. Die Pyramide der Figuren erscheint mühselig gebaut. Und die Abstufung des Figurenmaßstabs – Johannes, in dem die Gruppe gipfelt, ist etwas in die Tiefe gerückt – gereicht dem Ganzen zum Nachteil.

Weniger bunt und scharf im Kolorit, aber auch minder sorgfältig durchgebildet ist die nah verwandte Beweinung Christi im Germanischen Museum zu Nürnberg mit den altertümlich winzigen Stifterporträts am unteren Rande.

Flüssiger und leichter gemalt, wenigstens in den allein erhaltenen Flügelbildern, ist der sogenannte Jabachsche Altar. Dazu gehört die Hiobsdarstellung, deren linke Hälfte – der Dulder wird von seinem Weibe mit Wasser übergossen – im Staedel-Institut zu Frankfurt a. M., deren rechte Hälfte – die beiden Musikanten – im Museum zu Köln bewahrt wird. Der eine Musikant trägt die Porträtzüge des Meisters. Ungefähr 1502 mag dieser Altar entstanden sein.

Eine Arbeit dieser Zeit ist der Paumgärtner-Altar in der Pinakothek, der, von stilwidrigen Zusätzen des 17. Jahrhunderts befreit, jetzt wieder leidlich im ursprünglichen Zustand vor uns steht. Das Mittelbild – die Geburt Christi – mit der umschließenden Baulichkeit und den schräg in die Raumtiefe gestellten Figuren zeigt zunächst diejenige Gelöstheit, die den Holzschnitten des Marienlebens eigen ist, aber Dürer ist auf dieser Stufe nicht imstande, die größeren Flächen mit dem Pinsel so zu beleben wie die kleineren mit der Feder. Die gemalte Geburt Christi steht an Ausdruck und Stimmung zurück hinter gleichzeitig gezeichneten Darstellungen. Die Figuren scheinen auf abschüssigem Boden nach vorn zu rutschen. Auf den Flügeln je ein heiliger Ritter, mit den Bildnisköpfen der Stifter, der Brüder Paumgärtner, in italienischer Posierung. Dürer bleibt hier auf dem Wege stecken. Die Durchdringung des deutschen Altarbildes mit neuem Geist wird nicht zu Ende voll-



Mittelbild des Paumgärtner-Altars, etwa 1503 München, Pinakothek

zogen. Widersprüche überall. So im Figurenmaßstabe, so in der Räumlichkeit, die zwar im Mittelbilde, nicht aber auf den Flügeln entwickelt ist.

Einmal wird der Versuch gewagt, ein mythologisches Bild zu gestalten — Herkules im Kampf mit den stymphalischen Vögeln, im Germanischen Museum zu Nürnberg, mit dem Datum 1500. Wie im



Flügel des Paumgärtner-Altars
München, Pinakothek

Dresdener Altar, mit dem der Meister entschieden von der heimischen Überlieferung abbog, arbeitet er wieder mit Wasserfarbe auf Leinwand. Er hilft sich für die nackte starkbewegte Gestalt des Helden mit einer florentinischen Zeichnung. Das merkwürdige Bild ist leider in üblem Zustand auf uns gekommen.

Von den kleineren Bildtafeln geht der Bildniskopf mit der Jahreszahl 1500 – in der Pinakothek –, angeblich ein Bruder des Meisters mit Namen Hans, kräftig modelliert und fest im Knochenbau, nicht über frühere Porträts hinaus. Die Halbfigur des Salvator mundi – ehemals in den Sammlungen Eugen Felix und Fairfax Murray – undatiert und unvollendet, zeigt befremdend weichmütigen Charakter. Mit einigem Recht hat man hier eine Anregung von Jacopo de' Barbari her feststellen zu können geglaubt. Und die Ansetzung – um 1503 – würde dazu passen.

Die glücklichste Bildschöpfung aus dieser Zeit ist die säugende Madonna in der Wiener Galerie – mit dem Datum 1503. Die Mutter und das Kind an ihrer Brust, das, nur teilweise sichtbar, vom Bildrand überschnitten wird, haben wenig Freiheit in der Rahmung. Um so konzentrierter und strahlender hebt sich die weiche Fülle des hellen Fleisches von dem neutral dunklen Grund ab, um so tiefer berührt uns die vielfältige Bewegung, in der sich die Seligkeit dieser fröhlichsten unter Dürers Madonnen ausdrückt. Geneigt und gewendet von elementarem Gefühl, sind alle Linien verschoben. Der abgewandte Kinderkopf im

„verlorenen“ Profil. Wundervoll und in der Zeichnung der beste Teil: die zarte, bewegliche Kinderhand. Der Kopf Mariä vielleicht etwas verzerrt, aber unvergeßlich im Ausdruck. Das hervorquellende Haar füllt mit hoher Welle das Loch zwischen Kopf und Schulter. Hier dient selbst die Färbung, die blond und kühl ist, und die stellenweise weiche Pinselführung dem Ganzen.



Flügel des Paumgärtner-Altars
München, Pinakothek

Die beiden größten Altaraufträge dieser Periode gehen wiederum von dem sächsischen Kurfürsten aus, der, ehe er Lukas Cranach in seine Dienste zog, sich mit Vorliebe an Dürer wandte. Der Flügelaltar in Ober-St. Veit bei Wien, der die sächsischen Wappen zeigt, scheint freilich nur im Entwurf von Dürer, in der Ausführung von Schäufelein zu sein. Wir besitzen dazu die sorgfältigen Vorzeichnungen im Museum zu Basel – mit dem Datum 1502 – und im Staedel-Institut zu Frankfurt. In dem Mittelfeld ist die Kreuzigung Christi dargestellt, mit vielen Figuren, die bergan so verteilt sind, daß die Kreuze und die Trauernden klein, oben und fern, sichtbar werden, der vordere Grund aber von Kriegsknechten und Reisigen in Anspruch genommen wird. Der Menge, dem zufälligen Beieinander, dem militärischen Schauspiel und namentlich den Pferden ist viel Aufmerksamkeit gewidmet. Reich an körperlichen Motiven, als religiöses Drama veräußerlicht und verzettelt. Innen auf den Flügeln ist die Kreuztragung und Christus der Magdalena erscheinend dargestellt, außen die Gestalten der Heiligen Stephan und Rochus.



Die Anbetung der Könige, 1504 — Florenz, Uffizien

Im Jahre 1504 schuf Dürer für Friedrich den Weisen das Gemälde der Anbetung der Könige, das in die Uffizien nach Florenz gekommen ist, gewiß mit eigener Hand. Das Verhältnis der wenigen Figuren — Joseph fehlt — zu der Baulichkeit ist nicht so glücklich gestaltet wie in dem Holzschnitte des Marienlebens und nicht viel besser als im Paumgärtner-Altar. Die Hauptgruppe, eine steile Pyramide mit der in Seitenansicht etwas unbeteiligten Maria, ist mit dem Negerkönig nicht recht verbunden. Die Neigung zu Repräsentation und Prachtentfaltung gibt einigen Stellen ein reiches Leben, durchdringt aber das Ganze nicht.



Bäuerin. Federzeichnnng, 1505 London, Sammlung Seymour

Zwei unfertig gebliebene Flügelbilder in der Bremer Kunsthalle, angeblich und dem Stile nach glaubhaft 1504 bezeichnet, Johannes der Täufer und der heilige Onuphrius, beruhen auf unmittelbaren Naturstudien, der Täufer in ausgewogenem Kontrapost, Onuphrius in zwangloser und geschlossener Haltung. Solche einfachen Aufgaben glückten dem Maler um diese Zeit besser als Kompositionen, die aus belebten und toten Teilen zusammengesetzt erscheinen.

Dürers körperliche Erscheinung ist am ehesten populär aus dem Selbstporträt in der Münchener Pinakothek. Der Meister hat sich in dieser feierlichen und etwas pedantischen Spiegelung sehr ernst genommen. Deswegen wohl ist gerade dieses Porträt zum Denkmal geworden und beherrscht die allgemeine Vorstellung stärker als das mehr individuelle Bildnis im Prado. Die Proportionen des genau von vorn gesehenen Antlitzes sind nach dem Maß festgestellt. An dem eigenen Kopf versuchte sich der Meister mit seiner normativen und vorurteilsvollen Proportionslehre. Die Wirkung ist leer und schematisch. Die schweren Firnislagen, die der Malerei braune Eintönigkeit und Glätte verleihen, machen die Erscheinung noch lebensfremder. Das Datum 1500 ist auf der Tafel zu lesen, doch hat man nicht ohne Grund diese Entstehungszeit angefochten. Nicht nur, daß Dürer etwas zu alt auszusehen scheint für dieses Jahr, die Monumentalisierung mit Hilfe der Messung paßt nicht recht in so frühe Zeit. Man hat auf das Jahr 1506 geraten, ohne zu bedenken, daß der Meister in Venedig, von Aufträgen bedrängt, schwerlich an ein Selbstbildnis gedacht hätte. Wahrscheinlicher ist die Entstehung kurz vor der venezianischen Reise.

IN VENEDIG

WAHRSCHEINLICH im Herbst – 1505 – brach Dürer nach dem Süden auf und blieb etwa ein und einhalb Jahr von der Heimat entfernt. Die wertvolle Kenntnisquelle über diese Reise sind zehn Briefe, die der Meister an seinen Freund Pirckheimer von Venedig aus gerichtet hat. Das erste erhaltene Schreiben, vom 6. Januar 1506 datiert, scheint nicht der erste Gruß aus Venedig zu sein, weil es kein Wort über Reise und Ankunft enthält. Da der Meister die Fahrt über die Alpen vermutlich nicht zur Winterzeit antreten konnte, dürfen wir für die Reise, wenn nicht den Sommer, so den Herbst 1505 annehmen.

Über Anlaß und Zweck der Reise, die wir ja nicht – mit uns geläufigen Vorstellungen – als eine Vergnügungs- oder Bildungsreise betrachten dürfen, herrscht keine Klarheit. Jedenfalls haben wir uns das Unternehmen als ein praktisches, geschäftliches vorzustellen. Der Meister war vor dem Aufbruche nicht in günstigen Erwerbsumständen. Er entlieh eine Geldsumme von Pirckheimer, um die Reise ausführen zu können, in der Hoffnung, durch Arbeit in Venedig die Schuld abzutragen und darüber hinaus zu verdienen. In dieser Erwartung täuschte er sich auch nicht. Der große Auftrag, der ihn in Venedig beschäftigte, war das Altarbild für die deutschen Kaufleute. Der Gedanke liegt nahe, daß ihn eine mehr oder weniger sichere Aussicht auf diesen Auftrag nach dem Süden gelockt habe. Dagegen spricht aber die Briefstelle vom 6. Januar 1506, in der er dem Freunde von dieser Bestellung berichtet. Wäre der Meister auch nur mit einer vagen Vorstellung von diesem Auftrag von Nürnberg aufgebrochen, so hätte er gewiß nicht verfehlt, mit Pirckheimer, als er den Freund um Geld anging, über eine so glückliche Verdienstmöglichkeit zu sprechen. Und wenn er darüber gesprochen hätte, würde er die Verwirklichung der Hoffnung in dem Brief mit anderen Worten gemeldet haben. Er schreibt von dem Auftrag als von einer Sache, die dem Briefempfänger ganz neu sei.

Dürer wäre nach Venedig gereist, um dort seine Rechte geltend zu machen gegen die Kopien nach seinen Holzschnitten, welche der italienische Kupferstecher Marcanton ausgeführt hatte. Diese Begründung



Selbstbildnis mit dem zweifelhaften Datum 1500 — München, Pinakothek

der Reise, die auf Vasaris Erzählung zurückgeht, ist oft hervorgeholt und oft bestritten worden. Zwei von den Kupferstichen, die Marcanton nach den Holzschnitten des Marienlebens gemacht hat, zeigen das

Datum 1506, sind also zu einer Zeit herausgekommen, als Dürer bereits in Venedig war. Dies spricht gegen Vasaris Bericht, der auch durch keinen Satz aus Dürers Briefen bestätigt wird.

Mit welchen Absichten auch immer der deutsche Maler die Alpen überschritt, jedenfalls lehren die Briefe, daß er mit befestigtem Selbstgefühl als Maler den venezianischen Malern gegenübertrat und im Kreise der deutschen Kaufleute aus seinem jungen Ruhm Ehre und Gewinn zu ziehen trachtete — nicht ohne Erfolg. Er brachte sechs Gemälde aus Nürnberg mit, von denen er fünf in Venedig verkaufte, fand also im Süden mehr Teilnahme für seine Kunst als in der Heimat.

In der Malkunst Venedigs entfaltete sich gerade aus der Knospe Giovanni Bellini die Blüte Giorgione.

Die süddeutschen Kaufherren, unter denen die Augsburger und Nürnberger an Zahl und Bedeutung voranstanden, waren dabei, ihr Haus, den fondaco dei Tedeschi, das abgebrannt war, neu aufzurichten.

Im Januar 1506 fühlt sich Dürer noch fremd in Venedig. Vermutlich hielt er sich zu den Landsleuten. Die Hauptnachricht des ersten Briefes bezieht sich auf den großen Auftrag der Altartafel. Im übrigen mengt sich der Deutsche etwas unsicher und mißtrauisch in das Marktgetriebe der Lagunenstadt, um Pirckheimers Wünsche nach Edelsteinen und Perlen zu erfüllen. Auf derartige Geschäfte kommt er in den späteren Briefen des öfteren zurück.

Im Februar ist Dürer, wie aus dem zweiten Brief hervorgeht, den Italienern nähergekommen und beginnt, sich in ihrer Gesellschaft wohlzufühlen. Er findet bei ihnen Gelehrsamkeit, Musik und Kunsturteil. Seine Äußerung über die venezianischen Maler ist besonders scharf geprüft und hin und her gewendet worden. Mißgunst gegen den deutschen Maler regte sich natürlich und Tadel über die nordische Art, die, weil nicht „antikisch", nicht gut wäre. Giovanni Bellini, der in hohem Alter nach Dürers Meinung noch immer der Beste ist, hat ihn aufgesucht und gelobt. Dann folgt die herabsetzende Bemerkung gegen den ausgewanderten Jacopo, der den Nürnbergern bekannt war und ihnen als der venezianische



Das Rosenkranzfest, 1506 — Prag, Kloster Strahov

Maler an sich galt, folgt die dunkle, viel umstrittene Stelle von dem Ding, das vor elf Jahren wohl gefallen hätte, jetzt aber enttäusche, jene Stelle, mit der ein früherer Aufenthalt in Venedig (um 1495) begründet zu werden pflegt. Die Teilnahme, die der fremde Meister erregte, der an einem Altarbild für einen venezianischen Altar arbeitete, steigert sich. Ein bißchen übertreibend vielleicht, meldet Dürer gegen Ende Februar, bei ihm sei ein solches Gedränge von Welschen, daß er sich zeitweilig verbergen müsse.

Der vierte Brief fast nichts als umständlicher Bericht über Geschäfte mit Edelsteinen. Pirckheimer scheint sehr erpicht auf Schmucksteine gewesen zu sein und energisch die Gelegenheit benutzt zu haben, durch



Jesus unter den Schriftgelehrten, etwa 1506 — Rom, Palazzo Barberini

Dürer in Venedig günstige Einkäufe zu machen. Im April hat sich die Abneigung der italienischen Maler gegen Dürer wie sein Ansehen bei den Kunstfreunden ausgedehnt und verstärkt. Er bedauert jetzt, daß die Ausführung der Altartafel für die Deutschen seine Zeit in Anspruch nähme, da er frei von dieser Verpflichtung mehr Gewinn aus dem Interesse an seiner Kunst zu ziehen vermöchte.

Im August klingt es aus dem Brief in völlig gewandeltem Tone. Wie berauscht von der Sommersonne des Südens oder von den schmeichelnden Worten aus italienischem Munde, schreibt Dürer übermütig und fast renommistisch von seinen Erfolgen, den Nürnberger Humanisten,



Bildnis eines jungen Mannes, etwa 1506 Hampton Court

dem er Geld schuldig ist, um dessen Freundschaft er vorher fast demütig geworben hat, mit starken Worten verspottend. Die Altartafel näherte sich ihrem Abschluß. Neugierige kamen, das Werk, das den Italienern als eine außerordentliche Seltsamkeit erscheinen mußte, zu betrachten. Dürer fühlte sich gehoben, frei, fern von der immer sorgenvollen Mutter, fern von der Gattin, deren er nicht gerade liebevoll gedenkt, fern

von Gewohnheit und Tagessorgen. Ein wenig war es ganz allgemein Reisestimmung, die ja der Künstlerstimmung verwandt ist, darüber hinaus aber der Gegensatz von Nord und Süd – was den letzten Briefen einen krampfhaft lauten und verwegenen Charakter gibt, mit dem Unterton von Trauer, daß dies bunte Glück nicht dauernd sei. Zuletzt gipfelt der Ausdruck des Wohlbefindens in dem berühmten Ausruf: Wie wird mich nach der Sonnen frieren, hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer.

In allen Briefen aus Venedig ist Dürer wenig Beobachter. Nicht ein Wort über die Stadt, über Dinge, die er zu sehen bekam. Abgesehen von dem Geschäftlichen sagt er fast nichts, was sich nicht auf seine Person bezieht. Freilich muß man berücksichtigen, daß jene Zeit Feuilletonobjektivität zu heucheln nicht geübt war, aber etwas ist Dürers damaliges Verhältnis zu den Dingen doch wohl durch den naiven Egoismus des Strebenden bestimmt. Er war zu alt, um sich dem Fremden aufnehmend hinzugeben, zu jung, um gleichmütig zu betrachten. Und auch seine Kunst enthält kaum Erinnerungsbilder aus Venedig. Mittelbar und hauptsächlich im Unbewußten wirkte Venedig auf seine Entwicklung.

Der letzte Brief an Pirckheimer ist vom 13. Oktober 1506 datiert, doch scheint Dürer bis zum Frühjahr 1507 im Süden geblieben zu sein, wohl hauptsächlich, um noch einige von den Malaufträgen, die an ihn herantraten, zu erledigen.

Allerdings schreibt er am 13. Oktober: Ich will gegen Ende dieses Monats nach Bologna reiten „um Kunst willen in heimlicher Perspektiva, die mich einer lehren will“, dort werde ich mich acht oder zehn Tage aufhalten, dann nach Venedig zurückkehren, um mit nächster Gelegenheit heimzukehren. Den Ausflug nach Bologna scheint er ausgeführt zu haben – sehr charakteristisch, daß sich Dürer keineswegs, um Kunstwerke zu sehen, wohl aber um seine Kenntnis zu erweitern, in Bewegung setzte –, die Heimfahrt aber ist erheblich verzögert worden. Wenigstens scheint die Eintragung in ein Buch, das in der Bibliothek



Die Madonna mit dem Zeisig, 1506 — Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

zu Wolfenbüttel bewahrt wird, zu beweisen, daß der Meister noch 1507 in Venedig geweilt habe.

Etwa die Hälfte des Aufenthaltes in Venedig wurde von dem Altarblatt in Anspruch genommen, das Dürer für die deutschen Kaufleute ausführte. Wir verfolgen den Fortschritt der Arbeit in den Briefen. Die Befriedigung des Meisters über das Gelingen des Werkes und über

den Beifall der venezianischen Kunstfreunde tönt triumphierend. Es war für den Nürnberger nichts Kleines, sich in der Stadt der Maler als Maler durchzusetzen. Die Gelegenheit spannte und stärkte seine Kräfte. Er ging methodisch ans Werk und schuf ein Bild, das wesentlich anders aussieht als die Gemälde, die er früher in der heimischen Werkstatt ausgeführt hatte. Der Festglanz der südlichen Stadt liegt über der Tafel. Wenn das Werk nicht leuchtend im Mittelpunkte der allgemeinen Vorstellung steht, so sind zwei Umstände schuld daran. Die Tafel ist den allermeisten unbekannt, da sie im Chorherrnstift Strahov in Prag ziemlich verborgen steht. Und dann gilt sie als sehr schlecht erhalten. Die Kunde von Restaurierungen und Übermalungen, die durch die gesamte Literatur weitergegeben wurde, hat es zuwege gebracht, daß Dürers glücklichstes Bild, wenn überhaupt, nur als Ruine und Kuriosität betrachtet wird. Stellenweise ist die Tafel wirklich übermalt, im besonderen die Madonna und das Christkind, das übrige jedoch hat wenig gelitten, hat den ursprünglichen Charakter in weiten Flächen bewahrt.

Für die kleine Kirche S. Bartolommeo, die in der Nähe des fondaco dei Tedeschi liegt, für einen Seitenaltar, der den Deutschen gehörte, gemalt, blieb das Bild bis etwa 1600 an dieser Stelle, kam dann nach Prag zu dem leidenschaftlichen Dürer-Sammler Kaiser Rudolph II. Infolge einiger Beschädigungen geriet es im 18. Jahrhundert in Mißachtung, wurde in irgendwelcher Weise dem kaiserlichen Besitz entfremdet und 1793 an das Prager Stift um eine Kleinigkeit verkauft.

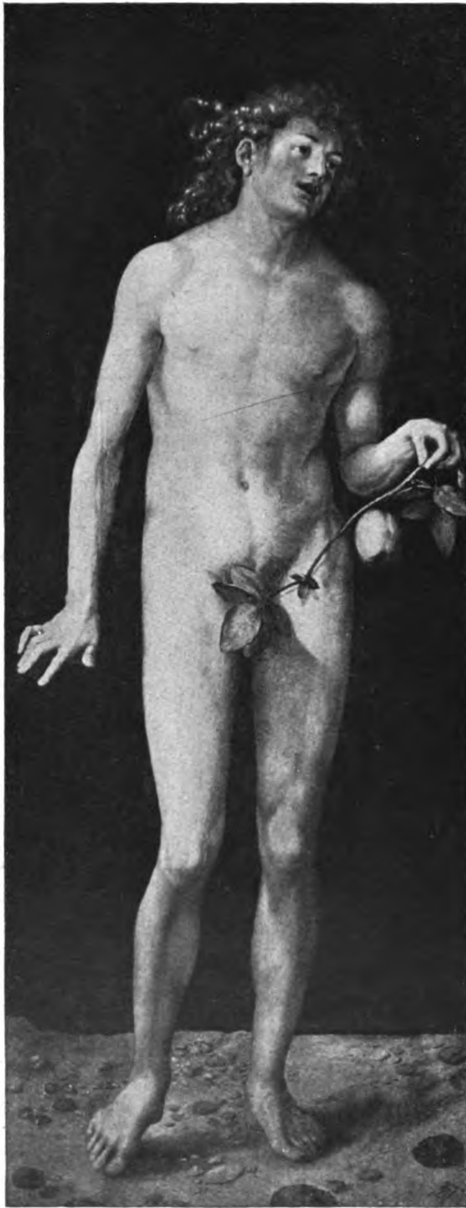
Die Inschrift lautet: Exegit quinquemestri spatio Albertus Dürer Germanus 1506 —. Da Dürer nach der brieflichen Äußerung am 7. Februar mit dem Entwurf begonnen hatte, wäre er, bei fünfmonatiger Arbeit, bereits im Juni fertig geworden. Der Abschluß scheint sich aber etwas länger hingezogen zu haben, und der Meister rechnete wohl, als er die Inschrift formulierte, irgendwelche Unterbrechung ab.

Dargestellt ist Maria mit dem Kinde, thronend in der Mitte, und kniend zur Rechten und zur Linken die Menschheit, aus der als die



Bildnis einer Frau, etwa 1506 — Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

höchsten Repräsentanten der Papst und der Kaiser herausgehoben sind. Symmetrisch in gleichseitigem Dreieck ist die mittlere Hauptgruppe gebildet aus der Madonna, einem ihr zu Füßen sitzenden Engel mit der Laute — ein venezianisches Motiv, das Dürer liebgewann —, rechts in Seitenansicht Kaiser Maximilian, links minder porträtmäßig der Papst. Unter den Andächtigen, die sich, zu beiden Seiten und in die Tiefe gerückt, an-



Adam, 1507 Madrid, Prado-Museum

schließen, sind fast alle Köpfe bildnismäßig gestaltet, indem hier einige hervorragende deutsche Kaufleute, dabei auch Meister Hieronymus, der Erbauer des Fondaco, verewigt sind. Rechts hinten stehend der Maler, neben ihm ein Mann in mittleren Jahren, in dem man wohl mit Unrecht Pirckheimer zu erblicken geglaubt hat. In glücklicher Art ist das Beieinander der Gestalten begründet, mit Aktion durchdrungen und festlich belebt durch das Verteilen von Rosenkränzen, womit an die Legende des heiligen Dominikus angeknüpft wird. Maria selbst drückt den Kranz auf das kaiserliche Haupt, während der Papst den Schmuck aus roten und weißen Rosen vom Christkind empfängt. Dominikus, dessen ernste Gestalt, ein wenig im Hintergrund, sich über die gewellte Linie der Knienden hebt, ehrt den Kardinal Domenico Grimani mit dem Kranz. Engel aber, die über der Brüderschaft schweben, haben eine Anzahl von Kränzen in Bereitschaft, um die Gläubigen damit zu beschenken.

Die „sacra conversazione“, das aktionslose Beieinander mit der Madonna im Mittelpunkt, ist eine Form des Altarbildes, die in Venedig ihre höchste Ausbildung empfangen hatte. In Giovanni Bellinis Tafeln,

die Dürer als fremdartige Wunder betrachtete, war die Ausgeglichenheit und die Würde des bloßen Daseins gleichermaßen im Seelenzustand der wohlgestalteten Figuren wie in der Gruppierung und in den Bewegungen ausgedrückt. Das Heilige offenbarte sich in Wunschlosigkeit und paradiesischem Beharren. Der Natur des deutschen Meisters widerstrebte diese Ruhe, die, vom Osten gekommen, auf venezianischem Boden in westliche Körper eingekehrt war. Dennoch wurde sie ihm ein Ideal und eine Form der Monumentalität, die er nie vergaß. Das Rosenkranzfest zeigt, keineswegs in Nachahmung eines südlichen Schemas, gleichmäßige Füllung des Bildraums, Symmetrie, Glanz im Sinne Venedigs, aber Dichtigkeit und Verschlungenheit der Motive, Beobachtung des einzelnen, also nordische Kräfte, die Dürer in seiner gesamten vorangegangenen Lebensarbeit entwickelt hatte, im ganzen eine naive Verbindung, die nur einmal und nur diesmal geglückt ist.


Eva, 1507 Madrid, Prado-Museum

Dürer bildete bei der Ausführung dieser Altartafel mit höchster Gewissenhaftigkeit eine neue Methode aus, indem er für alle Teile genaue Naturstudien aufnahm. Die mit solchem Verfahren verbundene Gefahr:

Zusammenhanglosigkeit im Ergebnis — überwand sein hochgestimmter, kaum unterbrochener Arbeitseifer. Wenigstens ein Teil der Zeichnungen ist uns — namentlich in der Albertina — erhalten. Das Studium dieser Vorbereitungen ist um so nützlicher, wie dabei das beschädigte Gemälde wenigstens im Geiste wiederhergestellt wird. Mit dem Pinsel in neuer Weichheit und Größe auf graublauem Papier mit Weißhöhung gezeichnet, sind diese porträtartigen Aufnahmen Brücken, auf denen das sprühend individuelle Leben in das Altargemälde eingezogen ist, wenn auch sinnvolle Abweichung, Milderung und Abstimmung mit Rücksicht auf das Ganze bei Vergleichung der Entwürfe mit dem Bilde festgestellt wird.

Seinen Ruf in Venedig hatte Dürer gewißlich durch Holzschnitte und Kupferstiche begründet. Wegen des Geistes und der Erfindung wurde seine Kunst geachtet und nachgeahmt. Er berichtet, daß die venezianischen Kunstgenossen seine Kupferstiche gelobt, sein Malwerk gescholten hätten. Dies war das natürliche und vom südlichen Standpunkte gerechte Urteil, wie stolz der Meister auch als den Erfolg seines Altarbildes den Umschlag der Meinung verkündet: die Venezianer gestanden jetzt zu, nie schönere Farben gesehen zu haben. Ein wenig mag der Deutsche höfliche Schmeichelei allzu ernst genommen haben, gewiß ist aber, daß seine Malkunst als fremdartig fesselnde Abweichung von dem gewohnten Klang Aufsehen erregte, und daß Schöpfungen seines Pinsels gesucht wurden. Soweit wir sehen, hat Dürer in Venedig nicht gestochen und keine Holzschnitte gezeichnet, wohl aber während des Herbstes und Winters 1506, nach Vollendung des Rosenkranzfestes, noch mancherlei gemalt. Und diese Gemälde, von denen wir mehrere besitzen, sowie die Studien dazu, betrachten wir mit gesteigerter Teilnahme, weil wir auf die unmittelbare Wirkung der venezianischen Monate neugierig sind.

Von den beiden Bildnissen aus dem Jahre 1506, die wir besitzen, ist eines in der Städtischen Galerie zu Genua in so schlechtem Zustand, daß ihm kaum etwas zu entnehmen ist, das andere aber, zu Hampton

Court, makellos erhalten, einen jüngeren Mann von italienischem Habitus darstellend, der auch im Rosenkranzfest — an vierter Stelle von links — zu erblicken ist, lehrt eindringlich den Gewinn des venezianischen Jahres. In dieser Tafel waltet vornehme Stille, Zurückhaltung, Verzicht auf Betonung physischer Eigenheiten, auf Herausarbeitung des Charakters, eine milde Modellierung, ein Vermeiden linienhafter Schärfen. Es ist, als ob der Deutsche, von dem Geschmack und Takt Giovanni Bellinis berührt, den eigenen Stil gereinigt habe in diesem unauffälligen und in sich geschlossenen Werk.

Weit weniger erfolgreich war Dürer, als er geflissentlich Neues und Außerordentliches erstrebte. Am 23. September läßt er den Freund in der Heimat wissen, daß außer dem Rosenkranzfest noch ein anderes „quar" (quadro) fertig sei, „desgleichen ich noch nie gemacht habe". Man hat diese Stelle wohl richtig auf das Bild „Christus unter den Schriftgelehrten" bezogen, das mit der Jahreszahl 1506, dem Dürermonogramm und dem Zusatz „opus quinque dierum" in der Galerie Barberini zu Rom hängt. Bei einem Kunststück mag die Zeitdauer der Ausführung interessieren, und ein Kunststück kann man dieses kuriose und unzusammenhängende Gemälde nennen. Die Berührung mit italienischer Kunst wirkte nicht nur reinigend, sondern auch verwirrend auf des Deutschen Stilinstinkt. In der Anlage, doch nur äußerlich, schließt sich die Tafel mit den sieben Brustbildern und Köpfen, die dicht beieinander und eng im Rahmen stehen, einem oberitalienischen Bildtypus an, man spürt aber die Absicht, zu übertrumpfen, durch gesteigerte Gegensätze über die Welschen zu siegen — neben dem anmutigen Christusknaben der grauenhaft verfallene, hexenhaft bösartige Profilkopf —, wie auch mit zur Schau gestellten Meisterschaft. Übermäßig viel an Ausdruck und Charakterschilderung ist in den engen Raum gepreßt. Wahrscheinlich hatte man die lebendigen und reich bewegten Hände im Rosenkranzfest bewundert; nun zeigte Dürer mit naivem Virtuosentum sein Können, indem er ostentativ das Knäuel der vier gestikulierenden Hände in die Bildmitte rückte.

Wie ein Ableger des Rosenkranzfestes wirkt die Madonna mit dem Zeisig im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin – mit dem Datum 1506, südlich in der breit entfalteten Form, der repräsentativen Ruhe, dem Streben nach „Schönheit", hell, festlich, etwas bunt, leer und schwach in der seelischen Beziehung der Gestalten zueinander. Die Entstehung aus einzelnen Naturaufnahmen, von denen einige erhalten sind, bleibt fühlbar in der Zusammenhanglosigkeit. Das verdorbene mittlere Stück des Altars in Prag wird durch die Berliner Tafel einigermaßen ersetzt, die, abgesehen von dem restaurierten Kopf der Madonna, recht gut erhalten ist.

Als ein unter der venezianischen Sonne entstandenes Bild wird gewöhnlich das Berliner Frauenporträt betrachtet, rein dem Stileindruck nach. Eine Datierung fehlt. Wo und wann es immer gemalt ist: keine andere Arbeit Dürers ist so venezianisch, weil im ganzen auf einen malerischen, selbst koloristischen Effekt hin konzipiert. Der Frauenkopf steht als dunkle, warme, vom Widerschein durchleuchtete Fläche gegen den hellen Grund des Himmels und des Meeres, und diesem Tonverhältnis sind Zeichnung und Modellierung untergeordnet und ein wenig geopfert. Der Kopf ist zart gewendet und hat einen geheimnisvollen Reiz in seiner Unbestimmtheit. Auf dem Bruststreifen sind Buchstaben eingestickt, die man allenfalls auf Agnes Dürer deuten kann. Doch wird man sich um so schwerer entschließen, hier ein Porträt von Dürers Frau zu erblicken, als ja damit die Entstehung des Bildes in Venedig unmöglich würde. Überdies sehen Kleid und Haartracht undeutsch aus.

Vor den Gemälden mit dem Datum 1507 ist die Frage des Entstehungsortes schwer zu beantworten. Das leere Brustbild eines knabenhaften Mädchens im Berliner Museum, schwerlich ein Porträt im eigentlichen Sinn, eher ein Idealbild von der Gemäldegattung der Palmaschen Schönheiten, ist vermutlich eine unbedeutende Nebenfrucht der venezianischen Zeit. Auch das Männerporträt in der Wiener Galerie, mit der Zahl 1507, und der seltsamen Halbfigur auf der Rückseite, einer Allegorie des Geizes, mag noch in Italien entstanden sein. Die



Studie zur Eva von 1507. Pinselzeichnung Wien, Albertina

Form der Kappe kann als Argument gelten. Die Zeichnung und Modellierung sind hier nicht weniger meisterhaft wie in dem Porträt zu Hampton Court, doch ist der Blick etwas starr und die bescheidene Würde jener Leistung nicht wieder erreicht.

Wenn nicht in Venedig, so doch bald nach der Heimkehr griff Dürer wieder zu dem Thema des ersten Menschenpaares. Zwei hohe Bildtafeln, auf der einen Adam, auf der anderen Eva mit dem Datum 1507, sind in drei Ausführungen erhalten (Madrid, Prado; Florenz, Uffizien; Mainz, Städtische Galerie). Das Exemplar in Madrid gilt als das Original. Der Geschmackswandel gegen die Gestaltung von 1504 – in dem berühmten Kupferstich – wird offenbar. Dürer hatte die normalen und allgemein gültigen Formen gesucht, blieb aber keineswegs bei dem Wahn, sie gefunden zu haben. Das unruhige Streben, das tief in seiner gewissenhaften Natur lag, schützte ihn vor der Manier, die einer rationalistisch rechnenden Arbeitsweise drohte. Sein Leben lang hat er sich mit den Proportionen geplagt, immer wieder neu angesetzt und sich nie im Besitz des Schlüssels sicher gefühlt. Der Mann und das Weib von 1507 sind schlank, etwas weichlich, der bestimmten Gliederung ermangelnd, unfest stehend, unmotiviert tänzerisch bewegt. Man glaubt, Dürern einbiegen zu sehen in die Straße, die Lukas Cranach etwa zehn Jahre später beschritt.

Dürer weilte nicht in Venedig, um zu lernen. Dennoch wurde sein Stil in der fremden Atmosphäre bewegt, aber nicht entschieden nach einer Richtung. Die erhaltenen Monumente lassen Möglichkeiten aufleuchten, die nicht alle zu Wirklichkeiten wurden. Das Ergebnis der venezianischen Zeit zeigt sich deutlicher in späteren Schöpfungen. Wir werden sehen, daß Dürer als ein Gewandelter sein Werk in der Heimat wieder aufnahm.

WIEDER IN NÜRNBERG

EIN Erfolg des venezianischen Aufenthaltes war ohne Zweifel, daß Dürer, gleichsam mit dem Diplom von der hohen Schule heimgekehrt, als Schöpfer von Altarbildern Ansprüche erheben konnte. Sein draußen bestätigter Ruhm lockte Auftraggeber. Zunächst malte er für seinen alten Gönner, Friedrich den Weisen von Sachsen, die Marter der Zehntausend – mit dem Datum 1508, in der Wiener Galerie –. Das Thema wäre seiner leidenschaftlichen Jugend eher angemessen gewesen als der besonnenen Reife, die er sich erkämpft hatte. Die vielen Schreckensszenen sind nicht zu einheitlich starkem Eindruck gesammelt. Die Gleichmütigkeit der meisten Figuren steht unbehaglich im Widerstreit mit der Furchtbarkeit des Vorgangs. Der Fanatismus mangelt, der allein solche Schrecklichkeiten erträglich machen kann. Diese Arbeit scheint Dürer gleich nach seiner Heimkehr begonnen zu haben. Am 28. August 1507 schon war sie mehr als zur Hälfte fertig, wie wir einem Brief Dürers an Jakob Heller entnehmen; am 19. März 1508 schreibt er, wieder an Heller, er habe schier ein ganzes Jahr an der Tafel für den sächsischen Fürsten gearbeitet.

Nicht viel später als Friedrich der Weise war der Frankfurter Patrizier Jakob Heller an den Nürnberger Meister herangetreten mit dem Auftrag eines großen Altarbildes für die Dominikanerkirche. Über dieses Werk, oder doch über seine Entstehungsgeschichte, sind wir sehr gut unterrichtet, da acht, wenigstens in Abschriften erhaltene Briefe von Dürer an Heller fast ausschließlich diese Angelegenheit zum Thema haben. Das Bild selbst aber ging in München zugrunde infolge eines Brandes, nachdem die Frankfurter es dem bayrischen Kurfürsten Maximilian überlassen hatten. Eine Kopie davon, viele Vorstudien, die Flügelbilder, die nicht von Dürers eigener Hand sind, und eben die Briefe: daraus müssen wir uns die Vorstellung von dem vernichteten Hauptwerk zusammensetzen. Der erste Brief stammt vom 28. August 1507, der letzte vom 12. Oktober 1509. Ihr Inhalt ist vorwiegend geschäftlich. Zuerst vertröstet der Maler den ungeduldigen Auftraggeber: er könne erst beginnen nach Fertigstellung des Altarblattes für den sächsischen Fürsten. Später

Dorf Kalkreuth bei Nürnberg. Aquarell, etwa 1507 (?) Bremen, Kunsthalle

bemüht er sich durch Hinweis auf die zeitraubende Mühe seiner Arbeitsweise, das Drängen Hellers abzuwehren und den ausgemachten Lohn zu erhöhen. Dabei erfahren wir mancherlei, was zur Beurteilung des Maltechnischen wertvoll ist. Wir vernehmen, daß der Maler zugunsten der Haltbarkeit die Farbschichten wieder und wieder übereinanderlegt, daß er überhaupt mit einer aufs Äußerste gesteigerten handwerklichen Gewissenhaftigkeit zu Werke geht, hören die ausdrückliche Versicherung, daß keine Gehilfenhand an der Mitteltafel auch nur mit einem Strich beteiligt sei, während die Ausführung der Flügel wesentlich Schülern überlassen bleibe.

Dargestellt war im Mittelbilde die Himmelfahrt Mariä. Unten die Apostel bei dem leeren Sarkophag, oben die Krönung Mariä. Die Komposition ist mit Besonnenheit gegliedert zu kunstvoll verschleierter Symmetrie, im Geiste der Hochrenaissance. Dürer war nicht in Rom gewesen. Es lag aber in seiner Natur, daß die italienischen Erfahrungen seine Neigung zu architektonisch festem Bau stärkten. Die steilen Pyramiden, die, als Nachklang gotischen Empfindens, in seinen Gruppen vor der venezianischen Reise geherrscht hatten, sind einem gereihten Nebeneinander gewichen. Und dieses Nebeneinander ist nicht so verschlungen wie im Rosenkranzfest, sondern wie aus Baugliedern gefügt. Die Körper sind voneinander gelöst, haben Gewicht und kubischen Eigenwert. Der Raum als Gehäuse, der in Dürers Phantasie zwischen 1500 und 1505 vorgewaltet hat, tritt zurück und weicht einer gesteigerten Teilnahme an dem raumfüllenden Menschenleib. Die Erinnerung an die heiligen Männer und Frauen, die den deutschen Meister aus den venezianischen Altären mit stolzer Überlegenheit angeschaut hatten, wirkte nach.

Zu diesem Altarbilde besitzen wir viele Studien. Anscheinend hat der Meister für jede Hand, jede Figur eine Aufnahme nach der Natur ausgeführt – in der sogenannten Helldunkeltechnik, d. h. mit weißer und mit schwarzer Farbe auf einem Grunde von mittlerer Helligkeit. Diese Zeichnungen, die auf klare und reine Modellierung hin angelegt



Hände eines Apostels. Pinselzeichnung zum Heller-Altar, etwa 1508 Wien, Albertina

sind, haben eine zügige Sicherheit, die an Virtuosität grenzt. Für das Ganze konnte diese Methode gefährlich werden. Stückweise entstanden, entbehrte das Bild des einheitlichen Flusses. So folgerichtig der Lichtauffall in jedem Glied beobachtet ist, die Beleuchtung des Ganzen aus einer Quelle konnte sich nicht überzeugend ergeben. Die Einordnung der meisterhaft durchgebildeten Teile, namentlich der Hände, der Köpfe und der Gewänder, gedieh schwerlich zu vollkommener Harmonie. Den Gewändern, die etwas steif, starr und ein wenig vordringlich erschienen, sah man wohl an, daß sie bei der Aufnahme auf Stöcken drapiert gewesen seien. In den Apostelköpfen berührt uns zum erstenmal ein Anflug von leerer Biederkeit und konventioneller Sentimentalität.

Auf den Flügeln, die im Städtischen Museum zu Frankfurt erhalten sind, sind innen die Martyrien des heiligen Jakobus und der heiligen Katharina dargestellt und das Stifterpaar, außen – grau in grau – die Anbetung der Könige und Heiligenfiguren. Dürer hat hier den Schülern sehr viel überlassen und, merkwürdigerweise, nicht einmal die Bildnisse mit eigener Hand ausgeführt.

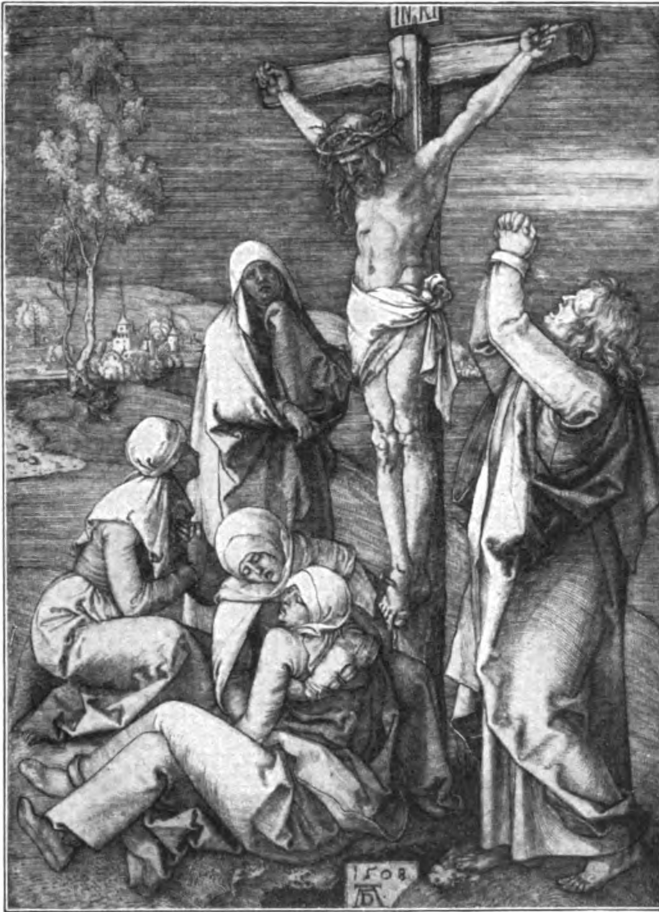
Die Reihe der großen Altarbilder, deren sorgsame und mühselige Durchbildung die Arbeitszeit Dürers unmittelbar nach der italienischen Reise fast ganz in Anspruch nahm, wird abgeschlossen durch die Anbetung der Dreifaltigkeit, die, im Auftrage Matthäus Landauers für die Kapelle eines Nürnberger Altmännerhauses ausgeführt, sich gegenwärtig in der Galerie zu Wien befindet. Die Tafel ist 1511 datiert, doch trägt der Entwurf dazu – in Chantilly – die Jahreszahl 1508. Vollkommen erhalten, strahlt sie in gesunder Kühle, Klarheit und Buntheit. Die Apotheose der gläubigen Menschheit ist ein äußerst kunstvolles Gebäude. Die Schichtung der vielen Figuren im Himmelsraum ist mit reifer Weisheit disponiert, wodurch die lückenlose Organisation des Gottesstaates zum Ausdruck kommt.

Von den Anregungen, die Dürer in Venedig empfangen hatte, kamen einige seiner Altarmalerei zugute. Sein Verständnis für repräsentative Pracht, für ausgewogene Komposition, für Feierlichkeit und Würde



Die Dreifaltigkeit, 1511 **Wien, Staatliche Galerie**

war geweckt. Die Verwendung von Naturaufnahmen, die Eingliederung der Studien in den Bildzusammenhang wurde ein sicher gehandhabtes Verfahren. Die Reinigung der Gestalten von individuellen Zufälligkeiten, die Typisierung in Richtung auf Milde und Wohlgestalt kommt sichtbarlich zum Ziele. Minder offenbar wirkt die Erinnerung an die



Christus am Kreuz mit den Trauernden Kupferstich, 1508

blühende Farbigkeit Venedigs und an das verschleiernde Licht dieser Stadt.

Die Ausführung der großen Altarbilder unter dem Drängen der Auftraggeber ließ wenig Muße zu anderen Arbeiten. Die gefesselte Gestaltungslust regte sich aber, indem Dürer ziemlich gleichzeitig in zwei Weisen wiederum ansetzte, die Passion Christi zu erzählen. Schon 1507 faßte er den Plan der Kupferstichpassion, den er freilich zunächst wenig zu fördern vermochte. Ein Blatt dieser Folge, die Beweinung Christi, trägt das Datum 1507, nur zwei Blätter kamen im folgenden Jahre zum Abschluß. Die ältesten Holzschnitte der „kleinen“ Passion sind von 1509 datiert. Die entschiedene Rückkehr zum Bilddruck um 1510 brachte diese Pläne zur Durchführung. Dem Jahr 1508 gewann Dürer noch mehrere einzelne Kupferstiche ab, wie die dramatische Kreuzigungsdarstellung (B. 24). Dieses Blatt sticht ab von den Grabstichelarbeiten, die der Meister vor der italienischen Reise gearbeitet hat. Die längere Pause in der schweren und genauen Übung gab ihm die Freiheit, neu anzusetzen, mit der Selbstsicherheit, die er aus Erfahrungen



Die heilige Familie. Federzeichnung, 1511 Berlin, Kupferstichkabinett

auf anderem Gebiete gewonnen hatte. Dürer war Maler geworden. Und das zeigt sich in dem Kupferstiche von 1508 besser als in Gemälden. Das Blatt ist überraschend bildmäßig und von einer geschlossenen Tonig-

keit, von der die älteren Stiche weit entfernt sind. Die kühne Darstellung hat eine Ausdrucksgewalt, die von dem Ganzen, oder gleich stark von jedem Teile der Bildfläche, ausgeht. Das Reliefartige der früheren Stiche, wo kräftig gewölbte Einzelfiguren, wie appliziert, auf dem weißen Papiergrund erschienen, ist völlig überwunden. Der Himmel hat sich beim Tode des Heilands schwer bezogen; zwittriges Halblicht herrscht und ist zum Träger der Stimmung und des Ausdrucks geworden. Mit großen Gegensätzen von Licht und Schatten ist die Komposition gegliedert. Einige Teile, sogar einige Köpfe bleiben im Dunkel, andere Teile wie namentlich die Figur des Evangelisten, der seine Klage mit männlicher Kraft herausschreit, sind durch das Licht betont. Über die sachliche und zeichnerische Gewissenhaftigkeit triumphiert die Hingebung an die malerische Vision, in die sich Dürers Vorstellung von Christi Sterben zum ersten Male gewandelt hat. Gerade in der Schwarz-Weiß-Kunst wird die neue Bedeutung des Lichtes offenbar. Während der junge, auf Realität, Plastik und Körpergrenzen bedachte Dürer den Heiligenschein als eine kirchlich konventionelle Beigabe fast stets gemieden hat, führt er um 1508 den Nimbus als eine Lichterscheinung mit auffälliger Vorliebe wieder ein. Die malerische Form des Heiligenscheins wird entwickelt mit den Mitteln der Liniensprache, zugleich ein Bedürfnis verehrender Gläubigkeit im Bereich des Sinnlichen und Sichtbaren befriedigt. Die Ausstrahlung göttlichen Wesens beherrscht in einigen Blättern die Komposition, indem eine Verbindung zwischen der Figur und der Umwelt erzielt wird und die Lichtquelle innerhalb des Rahmens eine eigene und neue Art von Geschlossenheit und Ganzheit schafft. Namentlich in dem Kupferstich der Madonna mit der Sternenkrone (von 1508) wird offenbar, daß das Göttliche in Dürers Phantasie nicht mehr in plastischer Klarheit isoliert, vielmehr lichtentsendend mit dem Raum verbunden lebt und webt. Und diese Strahlung haftet dem Göttlichen an für längere Zeit.

DIE HOLZSCHNITTFOLGEN

DAS Publikationsjahr 1511, das an Holzschnitten fruchtbarste, ist das größte Jahr in der gesamten Geschichte des Holzschnitts. Dürer gibt gleichzeitig die vier „Bücher" heraus: die Apokalypse zum zweiten Male, mit einem neuen Titel, der milden Darstellung – die Madonna in Halbfigur sich zu dem gefühlvoll bewegten Evangelisten neigend –, dann die Große Passion, die er im Jahre 1510 durch vier Blätter vervollständigt, das Marienleben, dem er ebenfalls mit dem Datum 1510 zwei Blätter hinzufügt, endlich die 1509 begonnene Kleine Passion.

Das Studium der Großen Passion und des Marienlebens lehrt äußerst anschaulich die Art der Stilwende. Der starke Gegensatz zwischen den um 1498 und den 1510 entstandenen Gliedern in der Großen Passion und der schwächere, immerhin deutlich aussagende im Marienleben, dessen Ausführung durch das einschneidende Erlebnis der venezianischen Reise unterbrochen worden war: in beiden Fällen sind Vergleichungen fruchtbar und gestatten, die Entwicklungslinie zu zeichnen. Die Blätter von 1510, also der Tod Mariä und die Krönung Mariä, sowie in der Passion das Abendmahl, die Gefangennahme Christi, Christus in der Vorhölle und die Auferstehung Christi, haben eine neue kirchliche und gelassene Hoheit, sind weit entfernt von dem durch Spannung verzerrten Stil der frühen Passionsblätter und zeichnen sich ab von dem menschlich warmen, genrehaften, epischen Vortrag, in dem die Erzählung des Marienlebens anhebt. Sie sind eher Altartafeln als Illustrationen, realistisch in der Raumwirkung, stilisiert in den Menschentypen. Die Kompositionen sind aus den Figuren wie aus Baugliedern zusammengesetzt, fest und symmetrisch. Mit Hell und Dunkel in großen Massen ist Gliederung und Rhythmus erzielt. Der Raum wird jetzt weniger durch Linienperspektive, durch Verjüngung der hinteren Figuren geschaffen, als durch den Gegensatz von Schwarz und Weiß. Die Tiefe ist Dunkelheit. Das Licht kommt von vorn und hebt einige Figuren des vorderen Plans heraus aus der kompakten Gestaltenmasse, die wie in einem Kasten steckt.

In den siebenunddreißig Blättern der Kleinen Passion, von denen zwei 1509 und zwei 1510 datiert sind, wechselt der Erzähler entschieden und



Teil aus dem Holzschnitt der Dreifaltigkeit, 1511



Das Abendmahl Christi **Holzschnitt aus der Kleinen Passion**

häufig den Ton, belebt und steigert den dramatischen Bericht durch Variation der Beleuchtung. Wir folgen dem Ablauf der Geschehnisse und empfinden von Blatt zu Blatt beim ersten Blick, daß und wie Ort, Zeit und das Schicksal Christi sich wandeln. Dürer wurde auf das Stimmungsmittel des Lichtes hingewiesen, weil er bei der etwas derben Holzschnittzeichnung in dem kleinen Format dem Ausdruck der Köpfe nicht alles anvertrauen konnte. Der Gesamtwirkung zugewandt, opfert er unbedenklich selbst das Antlitz der Hauptgestalt, das nicht selten in Schatten getaucht oder abgewandt ist. Er hat gelernt, der Andeutung zu vertrauen und mit der ergänzenden Phantasie des Betrachters zu rechnen. Einige taghelle und nüchterne Darstellungen wirken wie Einschnitte und lassen andere schwer und tief gestimmte Szenen dazwischen um so stärker erregend erscheinen. Der Meister nimmt jede Gelegenheit wahr, die Lichtquelle im Bilde sichtbar zu machen — mit Kerzenschein, Sonnenaufgang und leuchtendem Heiligenschein in

dunkler Räumlichkeit. Die Einheitlichkeit der Folge wird durch die Heldengestalt des Heilands gesichert. In allem Wechsel des Ortes, der Zeit und der Umgebung bleibt die edle Haltung Christi siegreich. Ob handelnd oder duldend, die Göttlichkeit schreitet geistig herrschend durch alle Stationen hindurch. Das akzentuierende Pathos des Helldunkels, von dem Dürers Altarbilder derselben Zeit gar nichts wissen, ist in diesen Holzschnitten dem Ausdruck wirkungsstark dienstbar gemacht. Die wenigen vergleichsweise großen Gestalten, die sich von der dunklen Menge lösen, besitzen in Form und Gestalt Idealität und Erhabenheit, nachdem die lauten und scharfen Züge ebensowohl wie die kleinen und genrehaften ausgetilgt oder überschattet und zurückgedrängt sind.



Pilati Handwaschung — Holzschnitt aus der Kleinen Passion

Als Erzähler im Holzschnitt scheint sich Dürer mit der überraschend starken Produktion um 1511 zu erschöpfen. Danach wird er schweigsam. Einzelne Holzschnitte mit volkstümlich religiösem Inhalt hat er auch in der folgenden Zeit noch geschaffen, im allgemeinen aber tritt das Epische

stark zurück, sei es, daß der Gestaltungsdrang schwächer wurde, sei es, daß Ansprüche und Aufträge ihn in ein anderes Verhältnis zum Holzschnitt versetzten. Die Dekoration löst die Erzählung ab — wenigstens im Holzschnitt.

Das Datum 1511 tragen mehrere Einzelblätter, darunter die überragende Dreifaltigkeit, an die der Meister ersichtlich Sorgfalt und Teilnahme über Gewohnheit hinaus gewendet hat. Die elastische, zügige, weit geschwungene, frei durchlaufende Linie, die der sicher und selbst ein wenig virtuos gewordenen Federzeichnung dieser Periode eigen ist, hat der Holzschneider rein herausgebracht. Durch Verfeinerung der Strichführung ist der Holzschnitt dem Kupferstiche genähert, und die Stofflichkeit des Fleisches und der Gewänder sowie die Gegensätze von Licht und Schatten mit mählichen Übergängen, bei Vorwalten der mittleren Töne, sind aufs zarteste ausgedrückt. Die Figurengruppe schwebt, glücklich getragen von weiter Gewandmasse, im Himmelsraum und dehnt sich in die Tiefe. Der Ausschnitt ist bildmäßig gefaßt, da Himmel, Wolken und Lichtstrahlung allseitig bis zum Rande reichen. Die Apotheose findet im Schwarz-Weiß leichter Gläubige und hebt uns sicherer empor als in der Malausführung des Allerheiligenbildes.

Die Schnitte dieser Zeit sind nicht gleichartig. Dürer war damals auch bereit, eine mehr kursorische Zeichnung mit offenen Linien und unverhehltem Papiergrund dem Holzstock anzuvertrauen.

Und in der Folgezeit bog der Holzschnitt von kupferstecherischer Ausführlichkeit und gemäldeartiger Geschlossenheit ab zu einer mehr linienhaften Dekorationswirkung. In das Jahr 1511 fällt die Krisis des Holzschnitts.

DIE MEISTERSTICHE



Das Schweißtuch der Veronika Kupferstich, 1513

IN dem Briefe vom 26. August 1509 an Jakob Heller führt Dürer, wahrscheinlich etwas übertreibend, bewegliche Klage über den geringen Ertrag seines Malwerks, wenigstens des gewissenhaften Verfahrens, das er dem Hellerschen Altarbild widmete und das er „fleißig Kleiblen“ nennt. Darum, schließt er, will ich meines Stechens auswarten, nämlich weil es rascher von der Hand ginge und reichere Einkünfte verspräche. In der Tat trat reuige Rückkehr zum Bilddruck ein, wenn auch schwerlich nur aus dem ausgesprochenen Beweggrunde. Kräfte, die tief in der Dürerschen Begabung steckten, Druck und Regung gestauter Gestaltungslust, bewirken, daß die Zeit zwischen 1511 und 1520, wie arm an Gemälden, so reich an Holzschnitten und Kupferstichen wurde. Zunächst kam die Abwendung vom Malwerk dem Holzschnitt zugute. Die Herausgabe der „Bücher“ im Jahre 1511 läßt erkennen, wie energisch der Meister daran ging, seine Einnahmen

aus dem Verkauf gedruckter Kunst zu steigern.

Mit der Grabstichelarbeit fängt Dürer 1511 nach kurzer Pause — es gibt keinen Stich mit dem Datum 1510 — wieder an und steigert in der Folgezeit die Produktion. 1514 ist das reichste Jahr und der Höhepunkt.

Die 1507 begonnene, aus sechzehn Blättern bestehende Passionsfolge in Kupferstich wird hauptsächlich 1512 gefördert und zu Ende geführt. Das Datum 1511 trägt ein Madonnenblatt. Aus dem Jahre 1513 stammen drei Stiche, von 1514 nicht weniger als acht. Die Kräfte spannend und seine Phantasie mehr und mehr der Technik anpassend, hat Dürer um diese Zeit Tiefes und Persönliches im Kupferstich ausgesprochen und sich in dem strengen und genauen Verfahren ein Gefäß für reife Weisheit geschaffen, wie einst seine jugendliche Leidenschaft in den Holzschnitt eingeströmt war.



Maria mit der Birne — Kupferstich, 1511

Die vergleichsweise langsame und subtile Handhabung bestimmt etwas den Ton der Erzählung. Der Ablauf und dramatische Zusammenhang der Passion wirkt nicht so mitreißend wie in der Holzschnittfolge, während in der Reihe der Stiche jede Szene uns länger beschäftigt



Die Gefangennahme Christi
Kupferstich aus der Passion, 1508

und festhält. Die Zeichnung im Holzschnitt ist beweglicher, bietet mehr Wechsel; die strengere Technik des Kupferstichs zwingt die Ausdrucksweise zur Gleichartigkeit, selbst Einförmigkeit. In genauer und ausführlicher Ausarbeitung wird die Charakterschilderung in den Köpfen weit getrieben, und kuriose Nebenzüge werden in den Evangelienbericht eingetragen.

Man spürt die Mühe, die alten Ansprüche an Formausprägung, die dem Kupferstecher unabweislich waren, mit den neuen Ansprüchen an Einheit der Beleuchtung zu vereinigen. Überdies zwang das enge Format zur Ausnutzung der Raumtiefe und zu gedrängtem Vor- und Hintereinander der Figuren. Einige Motive in Dürers letzter Passion können gesucht genannt werden. Die Form ist hin und wieder mit Einzelheiten überlastet, die edlen Köpfe sind etwas leer, die karikaturhaften der Schergen ein wenig vordringlich. Der Kupferstich drohte in der Ausbildungsphase, in die er eingetreten war, bei Darstellung figurenreicher Gruppen zu Künstlichkeit und Manier zu führen. Und Dürer scheint dies selbst gefühlt zu haben, da er seit 1512, der mühsamen Grabstichelarbeit ausweichend, mit technischen Neuerungen zu experimentieren

begann, nämlich mit der Kaltnadelarbeit und der Ätzung, und für den reinen Kupferstich Aufgaben wählte, die einfache und übersichtliche Komposition gestatteten.

Von der Fessel der Illustration befreit, erreichte der Kupferstich eine neue Höhe, als Dürer einzelnen Gestalten, namentlich Madonnen, von denen dem Thema nach nichts als Dasein gefordert wurde, höhere Lebendigkeit verlieh oder dichterisch aus Eigenem mit den verfeinerten und vertieften Mitteln Symbole gestaltete.



Die Ausstellung Christi
Kupferstich aus der Passion, 1512

Die im Freien sitzende Gottesmutter hat der Meister seit 1511, da er die Madonna mit der Birne stach, noch oft gebildet. Dem Bewegungsmotiv und der Stimmung nach sind die Blätter verschieden voneinander. Die Phantasie Dürers scheint die Figur zugleich mit der landschaftlichen Umgebung hervorzubringen. Verehrung und Andacht lenken die beschauliche, gleichmäßig sorgliche Führung des Stichels, der mit unwirklichem Glanze die heilige Frau umhüllt. An der Grenze zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen, des Mutterglücks und des ahnungsvollen Ernstes, hat der Meister seinen eigenen Ausdruck des Madonnentums gefunden, den zu variieren er nicht müde wurde.

Die Illusion lichterfüllter Tiefe wird auf dieser Stufe mit dem Grabstichel rein malerisch ohne perspektivische Konstruktion erreicht. In dem Schweißtuch Christi von 1513 scheinen die Engel als leuchtende Körper im nächtlichen Himmel zu schweben. Der Grund, der so luftig wirkt, ist mit einfachen Parallellagen angelegt in einem mittleren Helligkeitsgrad. Die Figuren heben sich mit ihrem Licht und Schatten sowohl hell wie dunkel von dem Grund ab, tauchen hervor, schwimmen im Luftmeer. Und die Illusion des Raumes kommt der Illusion der Bewegung zugute, da im Raume Flügelschlag und Ortsveränderung glaubhaft werden.

Von den drei berühmten Meisterstichen Dürers ist Ritter, Tod und Teufel 1513, der Hieronymus im Gehäus und die Melancholia 1514 datiert. Die unvergleichliche Popularität dieser drei Blätter beruht ein wenig auf der geheimnisvoll lockenden Dunkelheit des Inhaltlichen, ist aber tief berechtigt, weil das Geistige Dürers in keinem anderen Werke so rein und frei von zeitlicher Beschränkung zu uns spricht. Das Problematische, der Widerstand gegen völlig befriedigende Ausdeutung gehört zu dieser Geistigkeit. Man hat die drei Stiche, die ungefähr gleich groß sind, als eine Folge betrachtet und sich die Erklärung des Inhalts, die hier, wenn irgendwo, ein Teil des Kunsturteils ist, erschwert, indem man den Zusammenhang suchte. Hinter dem Wort „Melencolia" ist ein Strich zu sehen, den man als I gelesen hat. Die Darstellung wäre, so meint man, die erste aus einer Folge der Temperamente, je ein anderes Temperament in dem Ritter und dem Heiligen verbildlicht. Dieser Auffassung widerspricht aber, daß der Ritter vor der Melancholie entstanden ist. Und weshalb versah der Meister nur das e i n e Blatt mit dem Namen eines Temperamentes? Schließlich wirken die Kompositionen nicht gegenstückartig.

Betrachten wir jeden der Stiche für sich, so bietet der Hieronymus gar keine Schwierigkeit, der Reiter ist glücklich erklärt worden, nur über der Melancholia bleibt trotz aller Bemühung ein Schleier liegen, der ein wenig auch auf die beiden anderen Darstellungen fällt, da das Gefühl immer wieder irgendeine Verbindung zu knüpfen ansetzt.



Ritter, Tod und Teufel — Kupferstich, 1513

Der Reiter, der unbeirrt und unberührt von den feindlichen Gewalten des Todes und des Teufels seine Straße zieht, beruht, der Form nach betrachtet, auf weit zurückliegenden Studien und erscheint deshalb altertümlich für die Zeitstufe von 1513. Die Hauptfigur verhält sich zum Bildraum und zum Grunde nicht viel anders wie das erste Menschenpaar in dem Stiche von 1504. Wieder handelt es sich um eine Proportionsstudie, hier um die errechneten Maße des normalen und vollkommenen Pferdes, um das Ergebnis von Bemühungen, die der Meister vor zwölf Jahren ungefähr, vielleicht angeregt durch Leonardo da Vinci, begonnen hatte. Und der Geharnischte ist genau einer Zeichnung (in der Albertina) entnommen, die das frühe Datum 1499 trägt. Deshalb steht das Pferd reliefartig in reiner Seitenansicht und hat trotz der Schrittbewegung etwas Erstarrtes, etwas von einem Reiterdenkmal. Wenn der Ritter die Belästigung durch das bösartige Gefolge nicht zu bemerken scheint, so erklärt sich seine stolze Isoliertheit daraus, daß der Zeichner bei der Konzeption seiner Gestalt an das Übrige gar nicht gedacht hat. Die Hauptfigur ist weit älter als die dramatische Idee des Stiches, die Dürer wie eine Begleitung entwickelte, indem er die eherne Harmonie des „christlichen Ritters" mit wüster, zerhackter, entstellter und zerfetzter Form stachlich umkränzte. Die Uneinheitlichkeit der Konzeption ist hier in einziger Art zu dramatischer Gegensätzlichkeit gesteigert. Was ursprünglich Bemühung um die Form war, ist zum Symbol geworden. Vielleicht zur Illustration. Man hat daran erinnert, daß der „christliche Ritter" als Idealgestalt im Kampf mit den bösen Mächten in der Literatur der deutschen Mystik öfters auftauchte, bevor Erasmus von Rotterdam die Vorstellung aufgenommen und ihr in seinem Handbüchlein vom christlichen Ritter ungemeine Verbreitung verschafft hätte. Ob Dürer schon 1513 die Schrift des Erasmus, die erst 1520 ins Deutsche übersetzt wurde, gekannt habe, steht dahin, aber auch ohne dies kann er durch eine Schriftstelle angeregt worden sein, seine Reiterfigur symbolisierend zu umkleiden.

Der Hieronymus im Gehäus mag der ersten Absicht nach nichts weiter sein als ein Bild des volkstümlichen Heiligen, wie solche Heiligen-



Der heilige Hieronymus im Gehäus **Kupferstich, 1514**

bilder auf Märkten und Messen beliebt waren. Bei der Ausgestaltung wurde der Meister freilich hinausgeführt über die Grenze des Üblichen und über sein ursprüngliches Ziel. Indem er sich in das Dasein des frommen Gelehrten vertiefte, wurde das Glück der Studienruhe zum eigentlichen Thema, und die Figur schrumpfte zu einem bescheidenen Teile der von Segen erfüllten Räumlichkeit. Das Licht, das in Dürers Kupferstich seit 1507 als Träger des Ausdrucks das Tiefste und Letzte mehr und mehr übernimmt, durchsonnt die Stube, in der Hieronymus selbstvergessen bei seiner Schreibarbeit sitzt, spielt, einheitlich und folgerichtig beobachtet, über alle Gegenstände und verleiht dem Ganzen die unvergeßliche Stimmung abgeklärter Weisheit und sonntäglichen Friedens.

Wenn die Melancholie immer wieder als das Gegenstück zum Hieronymus betrachtet wird – und Dürer selbst nennt und verschenkt die beiden Blätter gern zusammen –, so sind es die Stimmung hier und die Stimmung dort, die antithetisch einen inneren Zusammenhang ahnen lassen, der bei verstandesmäßiger Deutung des Dargestellten durchaus nicht offenbar wird. Sitzt der Heilige in einem traulichen Raum, wohlgeborgen, so sitzt die rätselhafte dunkle Frau im Freien wie auf einem Trümmerfeld. Dort behagliche Ordnung, hier anarchisches Beieinander. Dort natürliche Tagessonne, hier ein irritierendes Licht, etwa wie bei Sonnenverfinsterung. Die Versunkenheit in geistige Arbeit ist hier und dort ausgedrückt. Während aber der Gottesmann in sicherer Beschränkung des Zieles glücklich am Werk zu sein scheint, quält sich die brütende Frau mit unlösbaren Dingen. Da nun durch alle die Instrumente, die um sie herum zerstreut liegen, die Zweige der Wissenschaften sinnbildlich dargestellt sind, löst sich unser Gefühl in den Gedanken: Dürer habe die Gnade gläubig gebundener Gottesgelahrtheit der peinigenden Unrast weltlicher Erkenntnis gegenübergestellt. Die aus eigenen inneren Erlebnissen geborene Melancholie wäre sein „Faust“. Fraglich bleibt nur, ob und wie der Titel „Melencolia“ mit solcher Deutung zu vereinigen sei. Eine kurpfuscherische und morali-

Die Melancholie Kupferstich, 1514

sierende Halbwissenschaft, die den Meister wie seine Zeitgenossen beherrschte, unterschied vier Temperamente. Nach Anlage und Blutmischung war jedem Menschen diese oder jene Gemütsart eigen. Ohne Zweifel ging Dürer von der Absicht aus, das Temperament der Melancholie allegorisch darzustellen, wurde aber durch die bildende Phantasie zum Symbolischen gelenkt und — zum Selbstbekenntnis. Ob er sich für einen Melancholiker gehalten habe, steht dahin. Vermutlich hat seine Meinung über die eigene Seelenfarbe geschwankt. Zur Zeit, als die Visionen der Apokalypse ihn bedrängten, wurde er gewißlich von der Schwermut jugendlicher Genialität beherrscht. Später, nach 1500, stand er zur Welt in einem Verhältnis der Empfänglichkeit und lernlustigen Vertrautheit. Dann wieder, und besonders damals, als er den Stich der Melancholie ausführte, wurde seine Seele von Zweifeln verdunkelt. Die Wissenschaft, die er als den sicheren Weg zum Ziele begrüßt hatte, mußte ihm Enttäuschungen bereiten. Zuweilen daran verzweifelnd, daß er der Natur mit „Hebeln und Schrauben“ ihr Geheimnis abzuringen vermöchte — in seinem Falle mit Zirkel und Zahl —, mag er sehnsüchtig der schlichten Gläubigkeit gedacht haben, vor der aus göttlicher Offenbarung alles licht und klar liegt. In solcher Stimmung wird das Doppelbild der Kupferstiche in ihm aufgetaucht sein. Eine der seltsamen physiologischen Erklärungen seiner Zeit sich zu eigen machend, sagt Dürer in der (nicht gedruckten) Vorrede zur Unterweisung der Malknaben: eine stete Übung der Vernunft verbraucht den subtilsten und klarsten Teil des Bluts und ruft einen melancholischen Geist hervor —. Offenbar warnt er aus Erfahrung und betrachtet trübe Anwandlungen als üble Folgen grüblerischer Gedankenarbeit. Der Satz, in dem die Begriffe Vernunft und Melancholie so wunderlich eng miteinander verbunden vorkommen, gibt den Schlüssel. Damit ist der Sinn des Kupferstichs, zugleich des Meisters persönliches Verhältnis zu dem Thema erklärt.

Gerade im Jahre 1514 wurde Dürer durch die schwere Krankheit und den Tod seiner Mutter tief bewegt. Seit dem Hinscheiden des



Dürers Mutter. Kohlezeichnung von 1514 Berlin, Kupferstichkabinett


Der Apostel Thomas Kupferstich, 1514

Vaters — 1502 — hatte er die fromme Frau in seinem Hause, wo sie am 16. Mai 1514 starb. Den abgemagerten, vom Tode gezeichneten Kopf der Barbara Dürerin hat der Meister am 19. März desselben Jahres mit dem Kohlestift aufgenommen. Das in seiner rücksichtslosen Wahrheitsliebe ergreifende Blatt wird im Berliner Kupferstichkabinett bewahrt.

War Dürer als Kupferstecher durch die aufeinander folgenden Eroberungen, erst der Raumtiefe, dann des Lichtes, zu geschlossener und kontinuierlicher Bildmäßigkeit emporgestiegen und hatte mit dem Hieronymus im Gehäus die Höhe erreicht, so erscheinen zwei ebenfalls 1514 datierte Stiche, die Apostel Thomas und Paulus, statuarisch, und die beiden Genrestücke dieses Jahres, der Sackpfeifer und das tanzende Bauernpaar, ganz eigentlich skulpturartig. Der Papiergrund ist wieder sichtbar, wenn auch eine starke Illusion des hellen Himmels bietend, welche Illusion durch kein anderes Mittel erzielt ist als durch richtige Zeichnung und Modellierung der Figuren. Daß Dürer, der in einer Goldschmiedewerkstatt begonnen hatte, der sein Lebelang dem Organismus der menschlichen Gestalt die ernsteste Teilnahme widmete, nach Umwegen und Ausflügen zur Skulptur zurückgeführt werden würde,

konnte man voraussehen. Der Kupferstich machte diese Bewegung leicht mit. Verzicht, Konzentration, Vereinfachung des Thematischen mit Aussicht auf eine neue Art von Monumentalität: dieser Weg stand dem Meister noch offen, nachdem er erst als Zeichner, dann als Maler bis an sein Ende gekommen war.



Das tanzende Bauernpaar Kupferstich, 1514

Zur selben Zeit, als Dürer mit reiner Grabstichelarbeit seine Meisterstiche schuf, rüttelte er ungeduldig an den Schranken dieses Verfahrens, suchte dem strengen Zwang auszuweichen und eine freiere Zeichnung der Kupferplatte schneller anzuvertrauen. Die beiden Wege, die spätere Geschlechter einschlugen, um einer mehr malerischen Beobachtung Ausdruck zu geben, hat Dürer schon betreten und sich der Kaltnadelarbeit wie auch der Ätzung bedient.

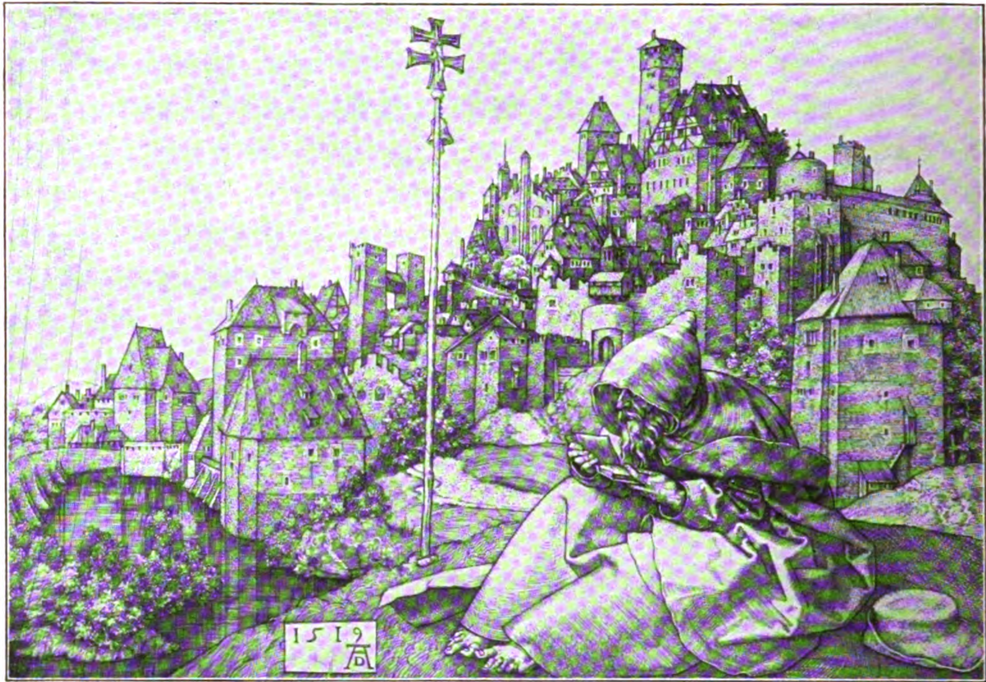
Von den drei mit der kalten Nadel ausgeführten Platten sind zwei, nämlich der stehende Schmerzensmann und der Hieronymus, 1512 datiert; die heilige Familie, die nicht datiert ist, kann kaum viel später entstanden sein. Damit ist der Vorstoß bereits am Ende. Der Meister hat die neuen Möglichkeiten nicht gewürdigt, obwohl er — für unser Auge — durchaus erfolgreich war und die besonderen Wirkungen und Reize der

Technik hervorzurufen vermochte. Die jäh und vorzeitig erweckte Kunst mußte noch für länger als ein Jahrhundert schlummern. Erst Rembrandt brachte dies Ausdrucksmittel in Verbindung mit der Ätzung zu gedeihlicher Entfaltung. Wenn Dürer zur Fortsetzung und Weiterführung des Versuches im Angesicht der ersten Ergebnisse nicht gereizt wurde, so mag die relativ geringe Haltbarkeit und Druckfähigkeit der Platten ihn abgeschreckt haben. Er war an eine große Zahl gleichmäßig guter Drucke von seinen tief gravierten Platten gewöhnt und erkannte zu seinem Leidwesen, daß das leicht geritzte Metall nach wenigen kräftigen Drucken nur noch matte, schattenhafte Bilder hergab. Abgesehen von diesem Mißstand, war Dürer über die fleckige Erscheinung, die sich aus der Technik wie von selbst ergab, wahrscheinlich mehr verwundert als entzückt. Seine Gewissenhaftigkeit, sein Sinn für Verantwortlichkeit konnte sich dieser Gabe des Zufalls nicht freuen. Der Schmerzensmann scheint der erste Versuch zu sein. Seine Linie ist zaghaft und weicht von der gewohnten Grabstichellinie fast nur durch Kraftlosigkeit ab, weniger durch positive Eigenschaften. Erst im Hieronymus und in der heiligen Familie, da aber überraschend stark — natürlich nur wirksam in den überaus seltenen guten Drucken — wird der eigentümliche Klang des Kaltnadelwerks vernehmbar aus der Zartheit des locker und unsystematisch gezogenen Striches und den sammetartigen, unscharf begrenzten Schattenflecken. Die stellenweise äußerst malerische Haltung paßt nicht eigentlich zu Dürers Formensprache. Es sieht fast so aus, als ob Rembrandt eine abgenutzte Dürerplatte retuschiert habe. Der sogenannte Grat, nämlich jene tuschige, die Linie umhüllende und gleichsam einlullende Schwärze bildet sich dadurch, daß die Kupferteilchen, die von der Nadel aufgekratzt worden sind, sich mit Druckerfarbe sättigen. Wie wenig reif und bereit man war, diese Neuerung zu schätzen, geht schon daraus hervor, daß niemand Dürers Versuch fortsetzte. Die beiden Arbeiten bleiben als seltsam fesselnde Kuriositäten im 16. Jahrhundert allein.

Anders steht es mit der Ätzung. Hier finden wir Vorgänger und Nach-



Der heilige Hieronymus, 1512 Kaltnadelarbeit, Ausschnitt



Der heilige Antonius — Kupferstich, 1519

folger. Dieser Kunstgriff rascher und müheloser Metallbearbeitung ging, wie man meint, von den Harnischschmieden auf die Bilddrucker über. Ätzmittel für das Eisen standen früher zur Verfügung als für das Kupfer. Die ältesten Druckplatten sind aus Eisen. Das erste inschriftlich datierte Blatt von einer geätzten Platte stammt aus dem Jahre 1513 und rührt von dem Schweizer Zeichner Urs Graf her, doch hat Daniel Hopfer in Augsburg, der das Verfahren berufsmäßig ausnutzte, wahrscheinlich ebenso früh, wenn nicht früher, damit begonnen. Dürer machte sich die Erfindung zunutze und schuf zwischen 1515 und 1518 sechs Platten mit Ätzung, die stilgesetzlich zwischen Kupferstich und Holzschnitt die Mitte halten. Von geringer Wirkung, mit offen liegendem, unsicherem Strich ist der sitzende Schmerzensmann – mit der Jahreszahl 1515 – vielleicht Dürers Erstling in der neuen Technik. Darauf folgen mag das Studienblatt, das den Titel des Verzweifelnden führt, dem



Die Kanone. Ätzung. Ausschnitt, 1518

Signatur und Datum mangeln. Dieses seltsame Stück ist schwerlich eine sinnvolle Komposition, wahrscheinlich nichts als ein Versuch, bei dem der Meister mehrere schon vorhandene Zeichnungen spielerisch zusammenwürfelte.

Dürer war schon 1515 so weit, die besonderen Mittel zu besonderen Wirkungen auszunutzen, und kam auf den rechten Weg der Technik. Den gleichmäßig breiten Strich, der feinere Formausprägung nicht gestattete, wohl aber fließenden Vortrag, wendete er zu stürmischem Pathos und Lichteffekten, die herrschend den Platten einen visionären Charakter verleihen. Improvisiert, wenigstens verglichen mit den besonnen angelegten Grabstichelblättern, sehen die Ätzungen aus, die er 1515, 1516 und 1518 schuf, nämlich Christus am Ölberg (1515), die kühne Gestaltung des fliegenden Engels, der das Schweißtuch Christi wie eine Fahne im Winde flattern läßt (1516), die wilde Entführung auf dem Einhorn (1516) und die Kanone (1518). Mit dem letzten Blatt trifft Dürer den Punkt, von dem aus die Ätzung in den Arbeiten Altdorfers ihren natürlichen Fortgang nahm, er drückt mit der beweglichen Linie die landschaftliche Ferne aufs glücklichste aus. Wenn er die Errungenschaft nicht würdigte und jedenfalls nicht ausnutzte, so mag sein in der Zeit um 1518 ernst und geistig gerichtetes Streben wenig Befriedigung am malerisch zufälligen Spiel der landschaftlichen Formen gefunden haben.

IM DIENSTE DES KAISERS

IM Jahre 1512, zwischen dem 4. und 15. Februar, war Kaiser Maximilian in Nürnberg. Gewißlich nutzte er die Zeit aus, nach seiner Art und Gewohnheit, sich bei den Gewerken der fränkischen Stadt umzusehen, eifrig bemüht, jegliche Geschicklichkeit und jedes Kunstvermögen in seinen Dienst zu ziehen. In den weiten Landen, die er kreuz und quer durchzog, gab es kaum eine Stätte, wo von jener klugen Tüchtigkeit, deren er für seine Planungen bedurfte, mehr zu finden gewesen wäre. Im besonderen suchte er Visierer, also verständige Zeichner, die seine Gedanken oder die Gedanken seiner Gelehrten übersichtlich und gefällig auf Holzstöcke übertrügen, sowie Holzschneider, denen die Arbeit zufiel, die Zeichnung ohne erheblichen Verlust druckbar zu machen. Mit solchen Wünschen näherte sich der Kaiser Dürern. Nicht etwa so, daß er aus Verehrung für den berühmten Maler auf den Auftragsgedanken gekommen wäre. Die Pläne vielmehr, die verwickelten, in die Dürer 1512 hineingezogen wurde, standen schon fest, soweit der unbeständigen Phantasie dieses Fürsten etwas feststehen konnte, ehe daß Dürer beteiligt wurde. Es ist im großen ein Entwurf der Majestät, der durch ein gewaltiges Aufgebot von Historikern und Gelehrten, Sekretären, Miniaturmalern, Architekten, Zeichnern, Holzschneidern und Buchdruckern verwirklicht werden sollte und stückweise ans Licht gekommen ist. Der Entwurf ist kühn, absurd, verstiegen dynastisch und volkstümlich zugleich, phantasievoll und pedantisch, riesenhaft und kleinlich. Das Widerspruchsvolle stammt aus der Person des Kaisers, seiner politischen Stellung und seinem Schicksal. Die Ansprüche gehen ohne Anmaßlichkeit zum Höchsten. Die Herrschaft über die Welt als legitimes Erbe: diese Vorstellung war dem Kaiser nicht fremd und erregte ihm keine mystischen Schauer. Mit gesundem Appetit nahm er, was er bekommen konnte von dem, was er beanspruchte, und trug Mißerfolge und Demütigungen mit ungebrochenem Geiste. Durchdrungen von seinem Recht und seiner ererbten Hoheit, war er auf persönliche Würde nicht ängstlich bedacht und ging unberührt durch schimpfliche Abschnitte seines ereignisreichen Daseins. Große Taten



Kaiser Maximilian

Holzschnitt, 1519, im Todesjahr des Kaisers, herausgegeben

vollbrachte er nicht, konnte deshalb auch nicht infolge Mißlingens zusammenbrechen, war aber geschäftig und wachsam, immer bereit zuzugreifen, anzuknüpfen und seine Person unbedenklich einzusetzen. Viele Geschehnisse in seiner wechselvollen Regierungszeit sind ihm oder doch seinen Nachkommen zum Heil ausgeschlagen. Und sein Name strahlt im hellsten Glanze. Die Größe der Zeit scheint ihm zugute zu kommen. Die Macht seines Hauses, die, wenn nicht auf seinen Taten, so doch seinen Fädelungen beruht, läßt ihn als einen weisen, vorausschauenden Begründer erscheinen. Es gab gewiß Regenten, die größer an Charakter und Gesinnung waren und die doch, bei weitem weniger populär, die Einbildungskraft der folgenden Geschlechter nicht so stark beschäftigen. Es sind die weltumspannenden Verwicklungen, in die er leichtherzig und mit wechselndem Glück, schließlich aber höchst folgenreich eingriff: was seinen Ruhm zumeist ausmacht. Und zu den vielen Glückszufällen seines Daseins gehört, daß Dürers Kunst mit ernster Würde seine Erscheinung und den ritterlichen Glanz seiner Hofhaltung festgehalten und bewahrt hat. Bei dem Mangel eines ständigen Wohnsitzes nahm diese Hofhaltung die Gestalt eines Heereszugs und unter glücklichen Umständen eines Triumphzugs an. Wechsel des Schauplatzes und Reiseabenteuer gaben dem kaiserlichen Auftreten ein buntes und reisiges Aussehen. Da Maximilian überall und nirgends zu Hause war, da seine Rechte an keinem Ort unbestritten galten, wurde der örtlich nicht gebundene Holzschnitt die Kunstform, der er sich mit Vorliebe anvertraute. Die bescheidene, wohlfeile Druckkunst wurde zu einer wunderlichen Monumentalität emporgetrieben unter dem Druck der ungeduldigen kaiserlichen Wünsche. Durch Vielheit mußte der Holzschnitt wirkliche Größe, die ihm nicht zugänglich war, ersetzen. Dem an Einfällen reichen Fürsten war die endlose Reihung und Häufung, die Vielgliedrigkeit gerade recht und entsprach seinem beweglichen, unermüdlichen, an Trubel und Unruhe gewöhnten Geiste.

Je gründlicher, namentlich durch jüngere Wiener Untersuchungen,



Der Reiter mit der französischen Trophäe

Studie zum Triumphwagen (?), 1518

die Entstehung der kaiserlichen Publikationen aufgeklärt worden ist, um so gebundener und abhängiger erscheint Dürers Leistung, um so mehr zu bewundern ist aber, was er trotz allen Widerständen geschaffen hat.

Maximilians ruhmsüchtiger, mehr literarischer als bildnerischer Gedanke, einen Triumphbogen nach dem Vorbilde der römischen Gebäude zu errichten — in etwa zweihundert aneinandergefügten Holzstöcken —, war durchgeführt worden von dem Hofgelehrten Stabius und in Miniaturmalerei ausgeführt von dem Innsbrucker Baumeister Jörg Kölderer. Dürern fiel die subalterne Aufgabe zu, die Vorlage Kölderers auf Holzstöcke zu übertragen, damit das Werk in Schnittausführung und Druck vervielfältigt werden und den kaiserlichen Glanz weithin verbreiten könnte. Dürer griff aber über den Auftrag hinaus in das krause Gefüge ein und prägte wenigstens einigen Teilen des monströsen Gebildes seinen persönlichen Stil auf. Mehrere Nürnberger Gehilfen, Wolf Traut, Hans Springinklee, vielleicht auch seinen Bruder Hans Dürer zog er heran zur raschen Bewältigung der umfangreichen Last. Der Anteil seiner Hand hebt sich in reinem Schwung und feierlicher Größe hervor und adelt das kleinlich ausgetüftelte Werk. Das bauliche Gerüst war nicht zu retten, die mit Allegorie durchsetzte Ornamentik aber, der Dürer seine umgestaltende Kraft vorzugsweise zuwandte, ist von seinem Geist erfüllt, voll Phantasie, in federndem Strich, eine originale Verbindung von Gotik und Renaissanceformen. Die Nürnberger Mitarbeiter, namentlich Springinklee, arbeiteten einigermaßen unter Zwang in seinem Sinn, die äußeren Rundtürme rechts und links aber, die ohne sein Zutun, unmittelbar nach Kölderers Vorlage anscheinend in Regensburg gezeichnet wurden, stören die Einheitlichkeit des Triumphbogens erheblich. Das Datum 1515, das am unteren Rand des riesigen Holzschnittes zu lesen ist, gibt vermutlich den Schlußtermin der Zeichnung an.

Des Kaisers naiver und hochfliegender Gedanke forderte zu dem Triumphbogen einen Triumphzug. Mit einer sehr langen Kette von Holzschnitten, die zwar nicht als Ganzes übersehen, wohl aber wie eine



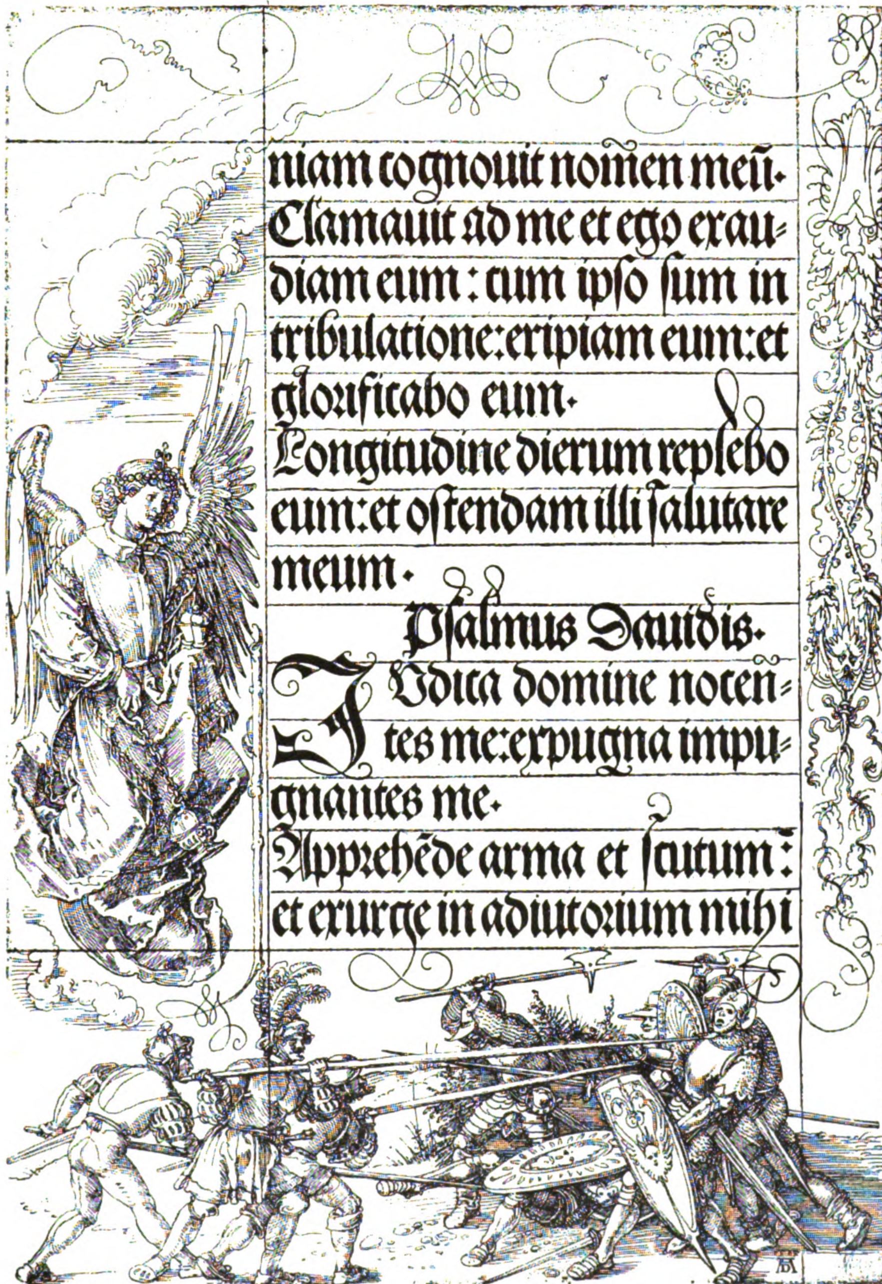
Teilstück aus dem Holzschnitt der Triumphpforte von 1515

Illustrationsrolle abgelesen werden kann, wurde diese Aufgabe gelöst. Der Kaiser und seine Familie auf prunkvollen Wagen, danach ein unendliches Gefolge von Reitern und Fußvolk. Dieses Werk wurde etwa gleichzeitig mit der Pforte eifrig gefördert, sowohl in Nürnberg wie in Augsburg. Dürers Anteil ist gering. Von den Nürnbergern tat Springinklee das meiste. Der Augsburger Hans Burgkmair, mit seinem Talent für dekorative Pracht, für ritterliches Auftreten und mannhaftes Lands-

knechtswesen, zeichnete dem Kaiser am leichtesten zu Gefallen, wie sein oberflächlicher, aber glänzender Illustrationsstil auch in anderen Publikationen die passende Mischung von repräsentierender Apotheose und sachlich genauem Abbild am glücklichsten getroffen hat. Die Machtentfaltung, die in der Wirklichkeit bedroht und durch Geldmangel behindert wurde, erreichte Maximilian wenigstens im Bilde, und sie hat sich im Holzschnitt dauerhaft erwiesen.

Der „große Triumphwagen Maximilians" löste sich heraus aus dem Triumphzug und nahm die Holzschnittform erst an, als der Kaiser nicht mehr am Leben war. Von vielen Pferden gezogen und geleitet von allegorischen Frauen, die Tugenden verkörpern, ist dieser Wagen nach Pirckheimers Anleitung von Dürer geschaffen und wurde unabhängig vom Triumphzug in Nürnberg 1522 herausgegeben.

Reiner und unbehindert durch Hofpoeten und Hofgelehrte, offenbart sich die Kunst Dürers in einer anderen dem Kaiser gewidmeten Schöpfung, nämlich in den Randzeichnungen des Gebetbuches. Die Entstehung dieses Buchschmucks ist einigermaßen problematisch. Wir besitzen das dem Text nach für die Person der Majestät redigierte, von Schönsperger herrlich gedruckte Buch in mehreren Exemplaren, aber nur ein Exemplar, von dem ein Teil in der Münchener Staatsbibliothek, ein anderer in Besançon erhalten ist, zeigt bildnerischen Schmuck auf den breiten Rändern, nämlich Federzeichnung von Dürer, Lukas Cranach, Hans Baldung, Hans Burgkmair, Georg Breu, Altdorfer (?) und Hans Dürer (?). Die Verbindung von Textdruck und Zeichnung ist seltsam. Man muß annehmen, daß ursprünglich Holzschnittdekoration geplant war. Wenn aber die Zeichner nicht, wie es üblich war, unmittelbar auf die Holzstöcke zeichneten, so läßt sich diese Ausnahme so erklären: Maximilian verlangte das Buch mit dem Bildschmuck vor der Schnittausführung zu sehen, vielleicht auch das Exemplar mit der Zeichnung zu seinem Privatgebrauche zu besitzen und zu behalten. Zu der Schnittausführung aber kam es dann nicht. Wenn wir diesen Vorgang als wahrscheinlich annehmen, sind wir noch


niam cognouit nomen meū.
Clamauit ad me et ego exau=
diam eum: cum ipso sum in
tribulatione: eripiam eum: et
glorificabo eum.
Longitudine dierum replebo
eum: et ostendam illi salutare
meum.
Psalmus Dauidis.
Iudica domine nocen=
tes me: expugna impu=
gnantes me.
Apprehēde arma et scutum:
et exurge in adiutorium mihi

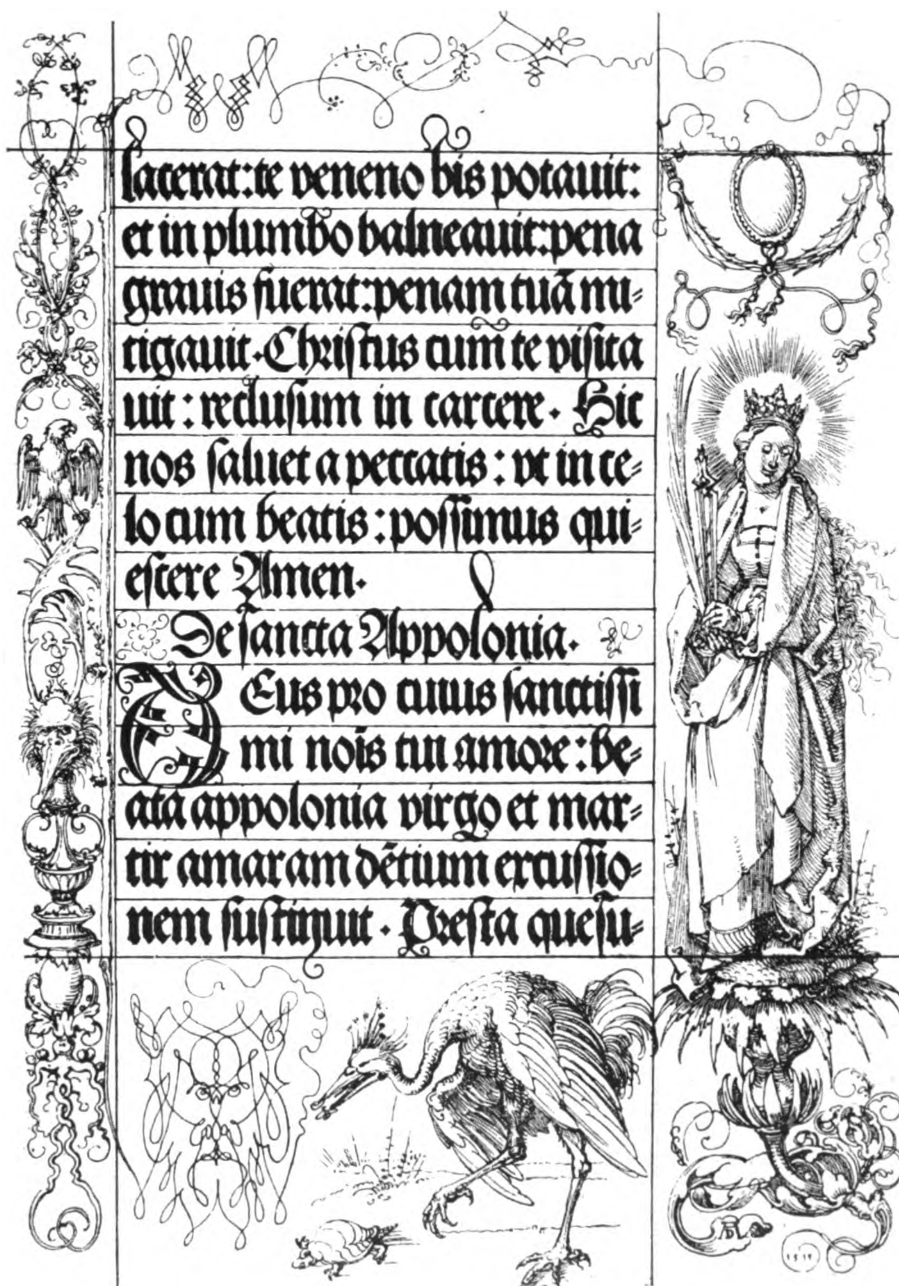
Seite aus dem Gebetbuch des Kaisers Maximilian. Textdruck- und Federzeichnung. Von 1515
München, Bibliothek

nicht berechtigt, Dürers Handzeichnungen unter seine Holzschnitte einzuordnen. Diese Schöpfung steht ihrer Stilart nach allein in seinem Werke. Dürer hat nicht, oder doch nicht hauptsächlich, daran gedacht, ein Druckwerk mit Holzschnitten auszustatten, vielmehr aus der besonderen und ehrenvollen Aufgabe, das Exemplar zu Händen des Kaisers mit Zeichnung zu bereichern, Stimmung, Lust und Laune geschöpft und dem Zuge der Feder eine ungewohnte und spielende Freiheit in den engen Leisten gestattet.

Das erlesene Zierwerk, das in ununterbrochenem Fluß und reichem Wechsel den gravitätischen Körper des Gebetdruckes umrankt, gehört zu den wenigen Schöpfungen Dürers, die völlig im Gleichgewichte, nicht an Mühe und Streben erinnern. Frei von jeder Belastung, stileinheitlich aus der Erfahrung, nicht nach besonderen Naturstudien die Fläche dekorierend, Pflanzenwerk, Figürliches und das Ornament des Schreiberschnörkels geistreich und mit Humor verbindend, hat der Zeichner gedankenreiche Anmut in diesem Gebetbuch entfaltet, wie sonst nirgends, und läßt die Kunstgenossen, die neben ihm tätig waren, in weitem Abstand hinter sich.

Im Jahre 1515 bemühte sich Dürer mit Berufung auf seine Leistung im kaiserlichen Dienst um eine Leibrente und empfing die Verschreibung. In persönliche Berührung mit dem Fürsten trat er 1518, als er sich auf dem Augsburger Reichstag einfand und dort Gelegenheit erhielt, Maximilians Kopf zu zeichnen (das Blatt ist in der Albertina). Danach führte er einen Holzschnitt aus, der nach dem Ableben des Kaisers verbreitet und mehrfach kopiert wurde. In dieser großen und einfachen Prägung lebt die Erscheinung des einzigen populär gewordenen Habsburgers in der allgemeinen Vorstellung – dank dem Meister, der durch die kaiserliche Gönnerschaft mit ihren krausen und spröden Aufträgen mehr gestört und abgelenkt als gefördert worden ist.

Die Ansprüche, die an den berühmt gewordenen Meister herantraten – abgesehen von der Wirksamkeit zum Ruhme Maximilians –, also was die Vaterstadt von ihm verlangte und die Gelehrten Pirckheimer,



lacerat: te veneno bis potauit:
et in plumbo balneauit: pena
grauis fuerat: penam tuā mi-
tigauit. Christus cum te visita
uit: reclusum in carcere. Hic
nos saluet a peccatis: vt in ce-
lo cum beatis: possimus qui-
escere Amen.

De sancta Appolonia.

Deus pro cuius sanctissi
mi nois tui amore: be-
ata appolonia virgo et mar-
tir amaram dētium excussio-
nem sustinuit. Presta quesu-

Seite aus dem Gebetbuch des Kaisers Maximilian. Textdruck und Federzeichnung. Von 1515
München, Bibliothek

Stabius u. a. forderten, denen er mit frommer Ehrfurcht vor der Wissenschaft eifrig zu Willen war: alles war dazu angetan, dem Anströmen der Phantasie entgegen, prosaische Aussage und sachliche Ermittlung zu fördern. Bei ebbendem Gefühlsanteil trat das Gestein der Vernunft, der rechnenden und messenden Bemühung, hart zutage.

Seit der Zeit Kaiser Sigismunds bewahrte die Stadt Nürnberg das Krönungsornat der römischen Kaiser. Alljährlich wurde diese Reliquie auf dem Markt ausgestellt. Für die „Heiltumskammer", wo die ehrwürdigen Gegenstände zur Zeit der Ausstellung nachts verwahrt wurden, bestellte die Stadt die Bildnisse Karls des Großen und Sigismunds. 1512 empfing der Meister die Bezahlung für die Tafeln, die gegenwärtig im Germanischen Museum zu Nürnberg zu sehen sind. Die mit Treue und Genauigkeit, nach gewissenhafter Aufnahme der Krone, des Schwertes, des Zepters, der Ornatstoffe und des Reichsapfels, wiedergegebenen Kostüme und Attribute fesseln stärker als die leeren Idealköpfe, deren Rekonstruktion dem Meister einige Verlegenheit bereitet hat.

In einen abstrusen Bezirk seiner philologischen Gelehrsamkeit verstrickte Pirckheimer den befreundeten Maler, als er die Schrift des Horapollon über ägyptische Hieroglyphen aus dem Griechischen ins Lateinische übersetzte. Dürer fügte der Handschrift des Humanisten Zeichnungen ein, von denen sich wenige erhalten haben. Das Manuskript im ganzen ist zugrunde gegangen. Der Zeichner nahm teil an einer Wissenschaft, die sich zur Ägyptologie verhält wie Astrologie zu Astronomie, indem sie die geheimnisvollen Schriftzeichen der Ägypter als emblematische Bildrätsel zu deuten unternahm.

Die Neigung Dürers zur Mathematik, die tief wurzelnd sein Kunstschaffen förderte und gefährdete, wurde im Verkehr mit Stabius genährt. Für diesen Gelehrten führte er in Holzschnitten Sternkarten aus und gewann mancherlei für sein mit den Jahren wachsendes Streben, der Kunstgestaltung durch die Geometrie ein sicheres Fundament zu schaffen.

DIE REISE NACH DEN NIEDERLANDEN

DÜRER war ein guter Bürger und hegte Verehrung vor jeglicher Gelehrsamkeit. Er war in die Jahre gekommen, und die ununterbrochen angespannte Arbeit in der heimischen Werkstatt hatte ihn müde gemacht. In einigen Tafelgemälden aus der Zeit zwischen 1516 und 1520 tritt das Errechnete und Gemessene der „schönen" Form hart und pedantisch hervor. Namentlich die Madonna wird wie erstarrt, übermäßig plastisch, mit weit geöffneten Augen, leer und ausdruckslos dargestellt. So in einem Bilde der Augsburger Galerie mit dem Datum 1516. Auch die betende Maria von 1518 in der Berliner Galerie sowie die Anna selbdritt im Museum zu New York (Altman-Sammlung) mit der Jahreszahl 1519 wirken schwerfällig, peinlich mit ihrer gewissenhaft zum Äußersten getriebenen Formillusion und der spiegelnden Glätte der Oberfläche, unharmonisch in der Färbung, der nachträglichen Kolorierung des im Schwarz-Weiß aufgenommenen Hochreliefs. Kühl wie ein Präparat mutet uns die lebensgroße nackte Figur der Lucretia (München, Pinakothek, von 1518) an. Zu dieser Gestaltung griff der Meister auf eine zehn Jahre ältere Zeichnung zurück. Dies läßt gewiß erkennen, wie ermattet seine Einbildungskraft in der Zeit um 1518 war.

Am 12. Juli 1520 brach Dürer von Nürnberg auf, mit seinem Weib und einer Magd zur Reise in die Niederlande. Etwa ein Jahr blieb er draußen und empfing Anregung und Auffrischung durch Eindrücke und Begegnungen. Wir sind über den Weg und die Erlebnisse genau unterrichtet, da wir ein Reisetagebuch des Meisters in Abschriften besitzen. Wenn die Aufzeichnung auch wesentlich trockener und geschäftlicher Art ist, hauptsächlich bestimmt, die Ausgaben und Einnahmen zu notieren, so vermögen wir doch die Reise Tag für Tag zu verfolgen und ein inhaltreiches, anschauliches Bild von Dürers Tun und Treiben in der Fremde zu gewinnen. Es gibt keinen Abschnitt seines Lebensweges, über den wir ebenso gut unterrichtet wären.

Mehr als ein Zweck schwebte dem Meister vor, als er die weite und unbequeme Reise unternahm. Kaiser Max war gestorben, und Dürer mußte fürchten, die Leibrente, die er der Gnade dieses Fürsten



Anna selbdritt, 1519 — New York, Metropolitan-Museum

verdankte, zu verlieren, wenn Kaiser Karl, dessen Krönung in Aachen bevorstand, die Vergünstigung nicht bestätigte. Dürer ging auf die Reise, um diese Angelegenheit zu betreiben. Wir verfolgen seine Bemühungen und sehen, wie er nach mancherlei Umständlichkeit zum Ziele kam.

Wenn er diesmal nicht allein wie einst nach Venedig reiste, sondern mit seinem Weib, so hat man diesen Entschluß mit dem Auftreten der



Maria mit dem Kinde Kupferstich, 1520

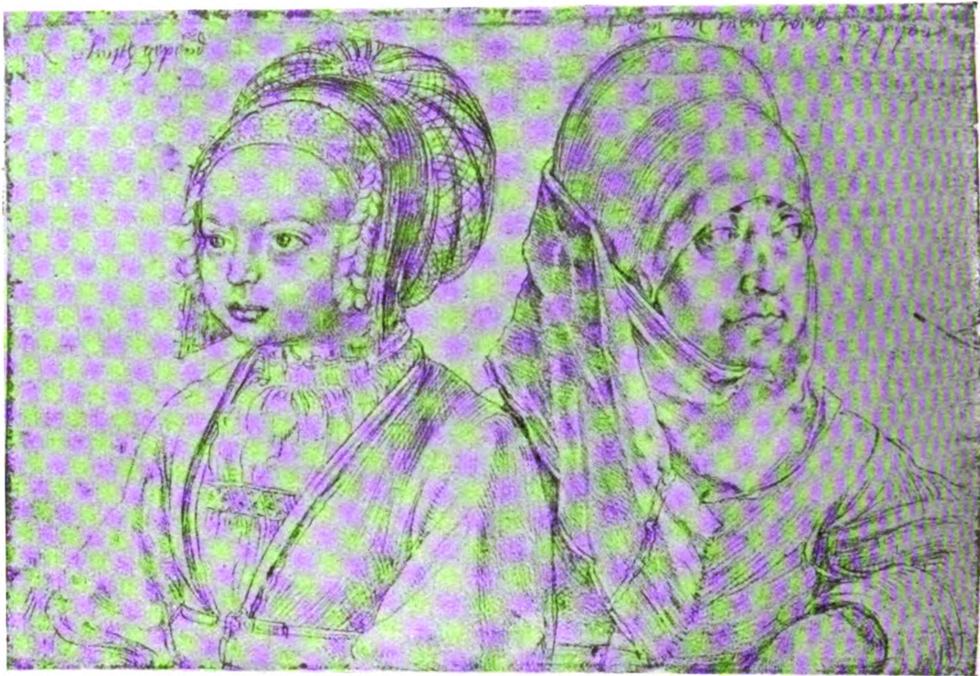
Pest in Nürnberg wohl richtig erklärt. Das Tagebuch läßt nicht erkennen, daß sentimentale Rücksicht, das Bedürfnis, die Gattin bei sich zu haben, mitgewirkt habe.

Dürer führte schweres Gepäck mit sich, namentlich einen starken Vorrat von seinem Bilddruck. Seine Reise bekam den Charakter einer Geschäftsreise, indem er überall Kupferstiche und Holzschnitte verkaufte. Der Erlös aus diesem Handel ist in dem Tagebuche genau verzeichnet. Streng kaufmännisch verfuhr Dürer aber nicht. In anziehender Mischung zeigt sich sein Wesen abwechselnd berechnend und verschwenderisch. Er verschenkt viel von seinem Bilddruck, gibt manches fort in Hoffnung auf Gegengeschenke. Seine Neigung, zu kaufen und zu sammeln, wird namentlich in der reichen Hafenstadt Antwerpen, wo sich damals viel Fremdartiges bot, stark gereizt. Fast Tag für Tag gibt und empfängt er Geschenke und erwirbt allerlei im Tausche gegen seine gedruckte Kunst. Rein geschäftlich befriedigt ihn das Ergebnis der Reise schließlich nicht. Um so glücklicher gestaltete sich die Unter-

brechung der Nürnberger Lebensweise, da ihm aus dem lebhaften Treiben in den niederländischen Städten überall Verehrung entgegentrat und sein empfängliches Auge aus Eindrücken, Erlebnissen und Begegnungen reiche Nahrung schöpfte. Stadtbilder, Baulichkeiten, Gemälde, Aufzüge, fremdartige Trachten, Kuriositäten aus den neu entdeckten Ländern erregten seine Aufmerksamkeit, oft seine Begeisterung. Und nicht wenige dieser Eindrücke hat er mit dem Stift oder der Feder festgehalten. Dürer hat in dieser Reisezeit sehr viel gezeichnet, namentlich Bildnisse. Fast alle die Persönlichkeiten, denen er nahe trat, hat er porträtiert, zumeist annähernd in Lebensgröße mit schwarzer Kreide. Von solchen Bildnissen besitzen wir eine ganze Reihe. Und in einigen Fällen ist es gelungen, die Notiz im Tagebuch mit einer erhaltenen Zeichnung zu verbinden. Mit Fürstlichkeiten, wie der Statthalterin der Niederlande, Maximilians Tochter Margarete, und dem König Christian von Dänemark, kam er in Berührung, mit den großen süddeutschen Kaufherren, die in Antwerpen



Lucretia, 1518 München, Pinakothek



Ein Blatt aus dem Skizzenbuch der niederländischen Reise

ihre Niederlassungen hatten, pflegte er Umgang, wie auch mit niederländischen Goldschmieden und Malern, mit portugiesischen Kaufleuten, mit Gelehrten wie Erasmus von Rotterdam. Es scheint, daß sein Künstlertum wie sein freimütiges Wesen über die Schranken der Nationalität und des Standes hinweg ihm allenthalben Zutritt und freundlichen Empfang verschafft haben.

Die Reise ging über Bamberg, den Main, dann den Rhein abwärts, über Köln nach Antwerpen. Die aufblühende Scheldestadt machte Dürer zum Hauptquartier, von dem aus er verschiedene Reisen unternahm, über Mecheln nach Brüssel, nach Aachen zur Krönungsfeier Kaiser Karls, über Nimwegen zurück nach Antwerpen, dann wieder nach Zeeland und nach Gent und Brügge. Dürer weilte noch in Antwerpen, nachdem der Rentenbrief von dem Kaiser längst ausgefertigt war. Er blieb hier wohl hauptsächlich, weil er sich wohlfühlte und



Männerporträt, 1521 Boston, Sammlung Gardner

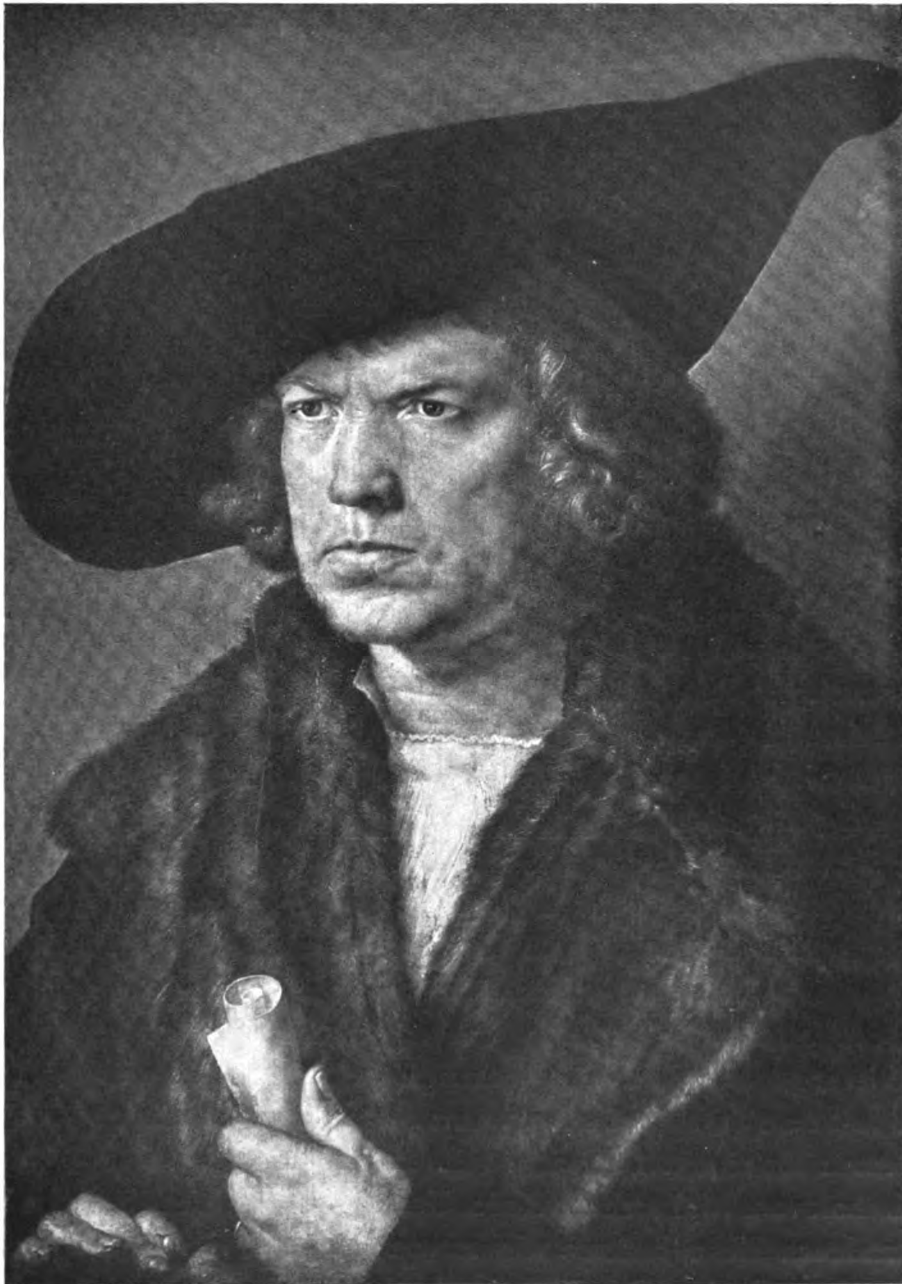
das brausende Leben in der Weltstadt ihm behagte. Erst im Sommer 1521 schickte er sich zur Heimreise an und fuhr direkt nach Nürnberg.

Dürers Phantasie wurde in der Fremde aufgefrischt, sein Selbstbewußtsein gehoben, da er auf so viel Teilnahme und Achtung stieß, sein Geist wurde angeregt, da er die politischen, kirchlichen und wirtschaftlichen Dinge von anderen Punkten als daheim zu sehen bekam, sein Blick für Menschenwesen wurde geschärft, da die lange Reihe von Persönlichkeiten, dabei hohe, bedeutende, scharf geprägte, an ihm vorüberschritt.

Anregungen solcher Art wurden seiner Kunstübung förderlich, nicht so sehr die niederländischen Kunstleistungen als Vorbilder. Er war reif. Seine Stilform stand fest. Das Fremde erschien ihm nicht nachahmungswert wie einst in Italien. Die niederländische Kunst besaß freilich noch immer eine Überlegenheit im Maltechnischen. Diese Kraft spürte der Deutsche um so weniger, als die Niederländer selbst im Begriff standen, sie aufzugeben. Die Schöpfungen der van Eyck, Rogiers und Hugos van der Goes betrachtete er als Merkwürdigkeiten und als Hervorbringungen einer überwundenen Stufe. Den gegenwärtigen Meistern, mit denen er in Beziehung trat, Patinier, Provost, Orley, Lukas van Leyden, Dirk Vellert, fühlte er sich in der Erfindung überlegen. Er gab ihnen mehr, als er von ihnen nahm. Dem großen italienischen Stil, dem gemeinsamen Ideal, stand er geistig näher als die Niederländer. Das Bunte, Mannigfaltige, die rasch wechselnde Schau des Landschaftlichen, der Bauwerke und der Trachten hat nicht auf seine Kunst gewirkt, vielmehr wurde er bestärkt in seinem Streben nach Einfachheit, Größe und Ausprägung des Seelischen. Was er plante, unternahm und nach der Heimkehr zur Ausführung brachte, zeugt von innerlichem Wachstum.

Bei dem Ausflug nach Zeeland zu schlechter Jahreszeit befiel den Meister ein Fieber, das ihm viel zu schaffen machte und anscheinend der Keim zu seiner Todeskrankheit wurde.

Die Zeit war erfüllt von Erwartungen und Hoffnungen. Der empfängliche Optimismus wurde gerade in Antwerpen, wo die jungen Kräfte zusammenströmten, genährt. Ein neuer Herrscher war erwählt, von dem man wenig wußte und von dem Verständnis für das Neue zu



Männerporträt, 1521 Madrid, Prado-Museum

erwarten war; Luthers Hervortreten versprach eine Wandlung der kirchlichen Verhältnisse. Wie leidenschaftlich Dürer an der Tat Luthers teilnahm, ersieht man an dem Ausbruche bei der falschen Nachricht von der Ermordung des Reformators um Pfingsten 1521. Mit pathetischer Klage unterbricht er die sachlich nüchternen Eintragungen seines Tagebuchs. Mit unerwartet heftiger Beredsamkeit preist er Luthers Wirken, schilt er seine Widersacher und ruft endlich Erasmus von Rotterdam als den „Ritter Christi“ auf, er solle hervortreten und das heilige Werk des Märtyrers vollenden. Auch nach Antwerpen waren Wellen der reformatorischen Bewegung gedrungen. An der Erregung, die sich bei der falschen Kunde von Luthers Tod in Empörung verwandelte, nahm der deutsche Maler den lebhaftesten Anteil und trat mit einigen Männern in Berührung, die nicht lange danach für ihre Überzeugung hart büßen mußten. Erasmus aber hielt sich zurück und übernahm die Aufgabe nicht, die Dürer ihm ans Herz legte. Vielleicht ist die auffällig wortreiche Gefühlsentladung nicht nur eine Tagebuchaufzeichnung, sondern zugleich der Entwurf zu einem Briefe, den der Meister an Erasmus richtete oder doch richten wollte. Jedenfalls besitzen wir in dieser merkwürdigen Totenklage eine starke und offene Äußerung Dürers zu der großen Zeitfrage, ein Bekenntnis, das über seine Stellung zur Reformation keinen Zweifel aufkommen läßt. Eine andere Frage ist, ob er auf diesem Standpunkt verharrte, und ob die weitere rapide Entwicklung der Dinge seine Auffassung nicht wandelte.

Trotz allen Ablenkungen war Dürer während der Reisezeit ungemein tätig, schlagfertig und stets bereit, seine Kunstfertigkeit zu zeigen, hat er Visierungen zu vielerlei Zwecken ausgeführt und in sein Skizzenbuch mit dem Stift Illustrationen zu seinem Tagebuch eingetragen.

Gemalt hat er natürlich nicht viel. Immerhin ist in seinen Notizen wiederholt vom Malwerk die Rede. Und einige der in den Niederlanden entstandenen Bilder besitzen wir, so von Bildnissen das Männerporträt in Dresden mit dem Datum 1521, das vermutlich Bernaert van Orley darstellt, das schlecht erhaltene in der Sammlung Gardner zu Boston,



Kopf eines Greises. Pinselzeichnung zu dem heiligen Hieronymus in Lissabon
Wien, Albertina

mit derselben Zahl, vielleicht der Rentmeister Lorenz Sterck. Das dritte und beste der bewahrten 1521 datierten Bildnisse, der Mann im Prado zu Madrid, könnte, falls es in den Niederlanden und nicht etwa in Nürnberg gegen Ende des Jahres entstanden ist, nur Dürers Wirt in Antwerpen Joos Blankvelt darstellen. In diesen Bildnissen schließt sich der Deutsche dem niederländischen Porträtsystem an, indem er die Hände über den unteren Bildrand emportauchen läßt. Wenigstens eine der Kompositionen, die Dürer mit dem Pinsel in Antwerpen ausführte, ist uns erhalten, der heilige Hieronymus, den er dem „Rudrigo von Portugal“ geschenkt hat, und der im Museum zu Lissabon entdeckt worden ist. Wir besitzen auch die genauen Vorzeichnungen — in der Albertina —, aus denen der Meister seiner Gewohnheit nach das Gemälde zusammenfügte. Der Heilige ist in Halbfigur dargestellt, so daß die Teilnahme auf den Greisenkopf konzentriert wird. Die Altersweisheit, der die Vergänglichkeit des Irdischen klar geworden ist, kommt in den Büchern, der Hinweisung auf den Totenschädel und in dem an Falten und Runzeln reichen, zergrübelten Antlitz zum Ausdruck. Dieser Kompositionstypus, der vielleicht in den Niederlanden entstanden war, wurde jedenfalls dort höchst beliebt. Ungemein viele freie Kopien und Nachahmungen der Dürerschen Gestaltung gingen aus niederländischen Werkstätten hervor.

DIE BILDNISSE DER SPÄTZEIT

DER Aufenthalt in der Fremde, der ungemein rege Verkehr mit Personen aller Stände, trieb die Porträtierkunst gewaltig an. Die Fähigkeit, eine Individualität rasch aufzufassen, wurde gesteigert. Auch abgesehen von diesem Antrieb durch die Gelegenheit, strebte des Meisters Kunst dem Porträt zu aus Ursachen äußerlicher und innerlicher Art. Aufträge zu Altarbildern traten kaum noch an ihn heran. Der kirchliche Geist begann bilderfeindlich zu werden. Die Zeit der Persönlichkeiten war angebrochen. Man erwartete alles von dem Wirken einzelner Männer. Die Bindung durch Tradition, Regel, Gilde, Gesetz schien gelöst oder gelockert zu sein. Wie Dürer das Zutrauen der Zeit, das sich starken und überzeugungstreuen Naturen zuwandte, mit Inbrunst teilte, wird in seinem Verhältnis zu Martin Luther offenbar. Seine begeisterte Zustimmung zu dem kühnen Kampf eines Einzelnen gegen uralte Einrichtungen bricht in der wortreichen Klage bei der Nachricht von des Reformators Tod hemmungslos aus. Schon zu Beginn des Jahres 1520 hatte er in einem Brief an Spalatin, den Kanzler des sächsischen Kurfürsten, den Wunsch geäußert, ein Bildnis Luthers zu schaffen. „Und hilft mir Gott, daß ich zu Doctor Martinus Luther komm, so will ich ihn mit Fleiß kunterfeiten und in Kupfer stechen, zu einer langen Gedächtnuß des christlichen Manns, der mir aus großen Ängsten geholfen hat.“ Leider ist es nicht zur Erfüllung dieses Wunsches gekommen. Der Gedanke aber beherrscht Dürers Spätkunst. Die stolze Dankbarkeit, mit der ein Maler öffentlich mit seiner Kunst in den geistigen Kampf eingreift und in seiner Weise das Reformationswerk zu fördern bereit ist, verleiht der Porträtierkunst und dem Bilddruck Bedeutung und Pathos.

Dürer hatte stets Bildnisse gezeichnet und gemalt und stets in Kupfer gestochen und Holzschnitte herausgegeben, aber erst jetzt geht er zu dem gedruckten Bildnis über. Ehemals war das Interesse an der individuellen Erscheinung auf einen engeren Kreis beschränkt. Selbstbewußtsein, Ruhmbegier, rücksichtsloses Einsetzen persönlichen Wesens fanden erst um 1520 in der deutschen Öffentlichkeit so starken Widerhall, daß der Bilddruck sich dem Porträt zuwandte. Dürer hat die ersten



Lorenz Sterck Kreidezeichnung von 1527

Denkmäler lebendig tätiger Männer errichtet, in seiner Weise nicht durch Skulptur, sondern durch den Kupferstich. Der Allgemeinheit den

Gegenstand der Verehrung oder doch des neugierigen Interesses vor Augen zu führen, die Bedeutung eines Mannes in den Körperformen und im Blick auszuprägen: diese Absicht bestimmt Gehalt und Form der Dürerschen Porträtstiche, wenngleich vermutlich in den meisten Fällen der ruhmsüchtige Wunsch des Dargestellten des Meisters Hand in Bewegung setzte.

Dürers erstes Kupferstichporträt stellt den Kardinal Albrecht von Brandenburg dar, jenen freigebigen Herrn, der mehr als irgendein anderer Fürst dieser Zeit den besten deutschen Malern seine Gönnerschaft zugewandt hat, da ja außer Dürer Lukas Cranach, Hans Baldung und Grünewald mit ihm in Beziehung standen. Aus einem Briefe, den Dürer zu Beginn des Jahres 1520 an Spalatin sandte, geht hervor, daß er den sogenannten Kleinen Kardinal, den Stich mit dem Datum 1519, auf Begehren des Dargestellten ausgeführt, nach einer vermutlich 1518 während des Augsburger Reichstags aufgenommenen Zeichnung, daß er die Platte samt 200 Drucken dem Mainzer Bischof verehrt und dagegen 200 fl. an Gold und 20 Ellen Damast empfangen hatte. Dürer scheint mit dieser Honorierung sehr zufrieden gewesen zu sein, da er dem sächsischen Kurfürsten doch wohl zur Nachahmung davon Kenntnis geben läßt, und da er 1523 ein zweites Bildnis Albrechts in Kupfer stach, den sogenannten Großen Kardinal, von dem er die Platte mit 500 Drucken nach Mainz sandte, wie aus einem Brief vom 4. September 1523 bekannt ist. Wahrscheinlich wurde Friedrich der Weise, Dürers treuester Gönner, beim Anblick der Kardinalstiche bewogen, auch für sein Bildnis Sorge zu tragen. Dürers Kupferstich, der den Sachsen darstellt, ist von 1525 datiert.

Diese drei Porträtstiche stehen der Absicht nach in einer Reihe mit den Medaillen, die italienische Renaissancefürsten gießen ließen und als Ehren- und Denkzeichen verteilten. In diesem Geist wurde Stattlichkeit, Repräsentation und Monumentalität gefordert, Wappenzeichen und feierlich sinnreiche Inschriften als wesentlicher Bildbestandteil gewünscht. Die Köpfe wirken groß im Verhältnis zur Bildfläche, mächtig,



Kardinal Albrecht von Brandenburg, der sogenannte „Große Kardinal" **Kupferstich von 1523**

namentlich breit und detailreich in der Modellierung. Jeder Zug weist auf die Bedeutung und Gewichtigkeit des Dargestellten hin. Dürer spürte in dieser Periode der Heroenverehrung bei jeder Porträtaufnahme das Entscheidende auf, nicht ohne von der eigenen geklärten, hochstrebenden Geistigkeit dem Modell abzugeben. Das Gespannte, Gebietende, das allen späten Bildnissen Dürers eigen ist, stammt aus des Meisters Gesinnung.

Wir wissen nicht, ob Dürers freundschaftliche Zuneigung oder der Ehrgeiz des Humanisten das Kupferstichporträt Pirckheimers mit dem Datum 1524 entstehen ließ. Aufnahmen des Kopfes aus früherer Zeit können verglichen werden. Die Steigerung und übertreibende Herausformung wird offenbar. Die grämliche und selbstbewußte Energie, der das reiche, gelockte und etwas wilde Haar einen Zug eigenwilligen Poetentums einfügt, ist ebenso breit entfaltet in der mächtig gewölbten Stirn und den weit geöffneten Augen wie in dem sinnlichen Mund und in dem dreifachen Kinn. Jeder Gesichtsteil ist so entschieden plastisch herausgetrieben, daß der organische Zusammenhang mit Mühe gewahrt wird.

Für das leider nicht entstandene Lutherporträt von Dürers Hand bieten Cranachs Bildnisse keinen vollen Ersatz. Eher verkörpert Dürers Kupferstich mit Melanchthons Kopf, der das Datum 1526 trägt, deutschen Reformationsgeist. Dürer genoß den Umgang Melanchthons, der nach Nürnberg kam, um das Gymnasium hier im Sinne der Wittenberger Lehre zu organisieren. Das Seelische ist mit peinlicher Schärfe ausgedrückt und scheint die Körperlichkeit fast zu sprengen. Das ungeordnete Haar des schulmeisterlich mageren, die eigene Erscheinung nicht achtenden Idealisten, die hohe Stirn, die von Gedankenarbeit herausgewölbt ist, das träumerisch und ziellos blickende Auge und der beredte Mund, um den liebenswürdige Verlegenheit spielt: der Charakter ist äußerst scharf mit liebevollem Verstehen geschildert bis an die Grenze der Erstarrung und Verzerrung.

Dürers Verhältnis zu Erasmus von Rotterdam wird durch einige Stellen in dem Tagebuche der niederländischen Reise sowie durch



Willibald Pirckheimer Kupferstich von 1524

mehrere briefliche Äußerungen des Gelehrten beleuchtet. Sicherlich hat der Maler dem scharfsinnigen und berühmten Humanisten Vertrauen und Verehrung entgegengebracht, als er in Antwerpen Gelegenheit erhielt, ihn zweimal zu zeichnen. Erasmus aber enttäuschte Dürers Erwartungen. Er führte seine überlegene Geisteskraft nicht als Schwert in den Kämpfen des Tages, er hielt sich zurück und wird in akademischer Exklusivität, Gefahren spürend, den naiv offenen Maler, der begeistert von Luthers Tat gesprochen haben mag, zugeknöpft und vielleicht ironisch abgewehrt haben. Als Erasmus sich später sehr dringlich um ein Kupferstichporträt von Dürers Hand bemühte, ging der Meister zögernd und ohne rechte Neigung ans Werk. Das Ergebnis in dem Stich von 1526 hat den Erasmus nicht befriedigt, dessen höflich entschuldigende Kritik in einem Briefe zu lesen ist. Unser Urteil wird dadurch erleichtert, daß wir Holbeins Bildnisse, die den feinen und spitzen Geist glücklicher darstellen, vergleichen können. Dürer war in einiger Verlegenheit, wie er den anspruchsvollen Mann, dessen Wesen ihm fremd war, ehren sollte. Er griff zu anderen und mehr äußerlichen Mitteln als in seinen übrigen Bildnisstichen. Die große Platte ist mühsam gefüllt, der Kopf des Humanisten wunderlich beiseitegeschoben. Dargestellt ist ein gelehrter Mann, aber kein Denker. Erasmus schreibt, treibt emsig das Geschäft des Studierens. Sein Blick ist auf das Papier gesenkt, das Auge nicht sichtbar, die Stirn von einer Kappe bedeckt. Und alles bedrängt den hageren zerklüfteten Kopf, sowohl die Bücher, die sich vorne breit machen, wie die weite Fläche der Schrifttafel und der faltenreiche Rock.

Im engeren Kreise des Nürnberger Patriziats bekam Dürer Gelegenheit, seine späte Porträtierkunst in Gemälden zu erproben. Drei Tafelbilder mit der Zahl 1526 sind uns bekannt, Hieronymus Holzschuher und Jakob Muffel in der Berliner Galerie und Johann Kleberger in Wien. Drei ausgezeichnete, um das Gemeinwohl verdiente Männer, die Dürer schätzte und seit langem genau kannte. In dem Bestreben, deutlich und ausführlich das Körperliche und Geistige festzuhalten, ist der



Jakob Muffel, 1526 — **Berlin, Kaiser Friedrich-Museum**

Meister allzu nah an das Modell herangetreten. Die außerordentliche Popularität des gleichsam nackten, im Ausdruck übersteigerten Holzschuher-Kopfes beruht auf der Leidenschaftlichkeit, mit der der Greis uns anblitzt. Auf Kosten der Naivität und der Bildharmonie ist das


Eoban Hesse Holzschnitt von 1526

Ideal bürgerlicher Tatkraft in einer Zeit schwerer Geisteskämpfe bewußt erstrebt und verkörpert. Der Muffel bildet das Pendant zu dem Holzschuher, und die Gegensätzlichkeit der Charaktere ist betont. Besonnene, beengte Klugheit in dem kupferig gefärbten Antlitz mit dem verkniffenen Mund und der spürenden Nase kontrastiert gegen die feurige Energie in dem rosigen, kühl getönten Holzschuher-Kopf.

Das seltsam gestaltete Kleberger-Porträt zeigt am deutlichsten, wie der Drang nach Heroisierung das überkommene Bildschema sprengt und gefährlich zu Stilwidrigkeit führt. Dürers in diesen späten Tagen hervortretende Neigung zur Skulptur vertrug sich mit der Grabstichelkunst besser als mit dem Malwerk. Über den Schein hinweg das Sein der überaus ernst genommenen Körperlichkeit zu erfassen, sie zu isolieren und von den zufälligen Bedingungen des Lichtes und der Luft zu erlösen: solcher Wunsch mußte zum Bildwerk leiten, wo auch die unklare Sehnsucht nach der Antike mündete. Auf quadratischer Bildfläche die Illusion einer kreisrunden Öffnung und darin das Porträt in der Farbe des Lebens mit nacktem Hals, dessen Abgrenzung nach Art gegossener Büsten geflissentlich gezeigt ist. Der vage und starre Blick aus weit



Ulrich Varnbühler　　　　Holzschnitt von 1522

geöffneten Augen dient der bedenklichen Idealisierung, die schwerlich ohne den Wunsch seitens des Dargestellten, der ein Schwiegersohn Pirckheimers war, mit so äußerlichen und entlehnten Mitteln erstrebt worden wäre.

Wie von Druck und Last befreit, hat Dürer ein Bildnis auf den Holzstock gezeichnet, das des kaiserlichen Rats Ulrich Varnbühler – mit dem Datum 1522. Das nicht nur dimensional große Blatt ist nicht nach den hochgeschätzten Drucken mit mehreren Platten zu beurteilen, sondern nur nach den schwarzen Drucken von der Strichplatte (die Tonplatten wurden später hinzugefügt, sie sind nicht von Dürer). Die Inschrift offenbart den Geist, in dem Dürer dieses Bildnis, wie andere in dieser Zeit, schuf. „Den Mann, den er einzig liebe, wünsche er auf die Nachwelt zu bringen ...“ Aus dem stolzen Bewußtsein eigenen Ruhms von der Dauer und Bedeutung seines Bilddrucks überzeugt, beeilt sich der alternde Meister, einige Männer auszuzeichnen, indem er mit der konservierenden Kraft seiner Berühmtheit ihre Erscheinung zu verewigen trachtet. Imposant und denkmalartig ist dieser Holzschnitt in höherem Grad als die Kupferstiche oder die Gemälde.

DIE APOSTELBILDER



Die Madonna mit Heiligen. Federzeichnung, um 1521 Sammlung Bonnat

BEIM Durchblättern der vielen Zeichnungen, die Dürer zwischen 1521 und 1526 geschaffen hat, blicken wir in die Werkstatt, wo das monumentale Altarbild keimt. Der Meister trug sich mit vielen Plänen, die, soweit wir sehen, nicht zur Ausführung kamen. Seine schwerfällige Pinselkunst vermochte nicht leicht dorthin zu steigen, wohin seine Phantasie mit Feder, Stift und Kreide drang.



Stehender Apostel. Kreidezeichnung von 1523 Wien, Albertina



Der Apostel Philipp Kupferstich von 1526

Das feierliche Beieinander heiliger Gestalten wird nunmehr im Sinne der Venezianer, wenn auch ernster und geistiger, gestaltet.

Die Epik der Passion Christi spricht aus einigen Federzeichnungen der Kreuztragung und der Grablegung Christi in völlig gewandeltem Ton. An Stelle dramatisch kontrastreicher Gruppierung ist eine fast prozessionshafte Ruhe getreten, eine Aufreihung und reliefartige Ausbreitung, die der beherrschten und besonnenen Auffassung reifen Alters angemessen ist.

Licht, Landschaft, Ornament treten zurück gegen die Menschengestalt, die in ihrer Würde mit reinen Umrissen zu wahren der höchste und letzte Wunsch ist. Der Mensch, standhaft, in fester Größe, aber im Innern bewegt, wird ein Gefäß tiefer und leidenschaftlicher Geistigkeit. Sind Dürers Kompositionsentwürfe der Spätzeit wohlgegliederte Ketten aus Menschenleibern, so gediehen zur Ausführung nur steile Einzelgestalten.

1514 hatte Dürer zwei aus der Reihe der Apostel in bescheidenen Kupferstichen dargestellt, 1523 nahm er das Thema mit Energie wieder auf. Mehrere Zeichnungen und drei Stiche – zwei 1523, einer 1526 datiert – lassen erkennen, welche Bedeutung die äußerlich einfache Auf-

gabe angenommen hatte. Die beiden Apostel von 1514 sind interessant gewendet, sie äußern Willenskraft und Lehrberuf in körperlicher Bewegung; die später hinzugefügten Figuren zeigen weit mehr plastische Geschlossenheit. Die senkrechten Faltenlinien betonen das säulenhaft Ragende, während der breit entfaltete Gewandstoff das massige Gewicht der Gestalten verstärkt. In dem Apostel Philipp von 1526 ist das Ziel erreicht, das Äußerste an Monumentalität. Der streng lotrechte Kreuzstab erhöht die Festigkeit der Standrichtung, die von der ununterbrochenen Rückenlinie gewiesen wird. Das Bekennerwort „Hier steh ich ...“ kann nicht eindringlicher verkörpert werden. Mit dieser Gestaltung scheint Dürer völlig zufrieden gewesen zu sein, da er dasselbe Motiv mit geringen Veränderungen zu dem heiligen Paulus in den berühmten Apostelbildern verwendete. Bemerkenswert ist, daß er von Einzelfiguren ausging. Wir besitzen eine Naturstudie von 1523, die für den kleinen Kupferstich und für die überlebensgroße Bildgestaltung diente.



Der Apostel Simon Kupferstich von 1523

Der Sinn der altarflügelartig schmalen, über zwei Meter hohen Apostelgemälde, die der Meister seiner Vaterstadt im Oktober 1526


Johannes und Petrus. 1526
München, Pinakothek

schenkte, wird erst klar, wenn man die Unterschriften mit berücksichtigt. In der Weise eines Predigers wählte der Meister Schriftstellen und gestaltete sein Werk danach. Die vier Glaubenshelden werden irrtümlich als die vier Apostel bezeichnet. Es sind aber der Evangelist und Apostel Johannes, die Apostel Petrus und Paulus sowie der Evangelist Markus, der nicht zu den Aposteln gehört. Die Männer sind hier vereinigt ausschließlich als Verkünder jener Sätze, die Dürer in ihren Schriften gefunden hatte und die ihm so lehrhaft heilsam gegen die Zeitkrankheit erschienen, daß er sie seinen Mitbürgern zu verkünden sich entschloß. Nicht auf den Schmuck des Stadthauses kam es ihm an, sondern auf Mahnung und Belehrung. Die Gemälde sagen: so sahen die Männer aus, die so gesprochen haben. Dürer zitiert und beschwört mit jenem Vertrauen zur Heiligen Schrift, das den Reformatoren Halt und Sicherheit gab, die Verkünder des göttlichen Wortes, daß sie in einer Zeit schwerer Unruhen den rechten Weg wiesen, den schmalen Pfad zwischen den Abgründen des alten und des neuen Irrwahns.

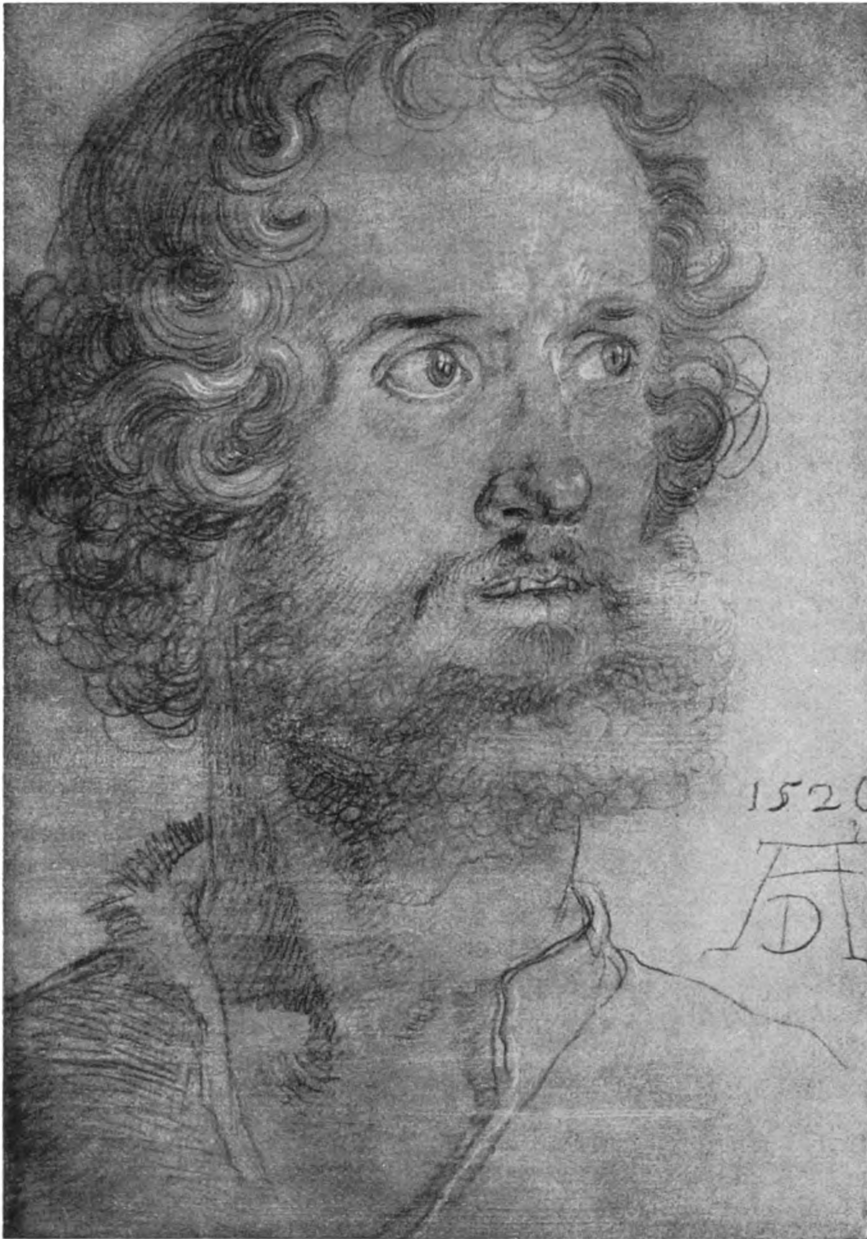
Seit der Zeit, da Dürers leidenschaftliche Zustimmung zu Luthers Tat ausgeströmt war, hatten sich die Dinge in reißendem Tempo gewandelt. Die Reformbewegung hatte sich durchgesetzt und die kirchlichen Einrichtungen in Nürnberg umgestaltet. Zu den alten Nöten und Gewissenskonflikten, aus denen Luthers Wort den Meister befreit hatte, traten neue Gefahren. Durch das von dem Reformator aufgestoßene Tor drangen wüste Mächte ein gegen die bürgerliche Ordnung. Freigeisterei, die bis zu völligem Atheismus reichte, Schwarmwesen, Sektierertum erhoben sich, und Aufstand der Bauern mit kommunistischer Tendenz. Wie sich Luther selbst gegen Ausschreitungen und Mißverständnisse wenden mußte, wurde der Maler im besonderen beunruhigt durch die Bilderstürmerei, die sein Lebenswerk bedrohte. In nächster Nähe erlebte Dürer die verwirrende und zersetzende Wirkung der jungen Freiheit. Im Jahre 1524 wurde in Nürnberg Gericht gehalten über drei Maler, Georg Pencz, Barthel und Hans Sebald Beham, die unter der Anklage standen, durch gottlose und politisch radikale Reden ärgste Ver-



Paulus und Markus. 1526
München, Pinakothek

führung gefördert zu haben. Das war die neue Generation, waren die Nachfolger, die, Dürers Werk fortzuführen bestimmt, von ihm gelernt hatten. Wenigstens Georg Pencz scheint ganz eigentlich sein Schüler gewesen zu sein. Das Protokoll des Verhörs ist erhalten. Mit äußerst dreisten Aussagen, die symptomatisch für den allgemeinen Geisteszustand zeugen, bekennen sich die drei Maler zu einer rationalistischen Aufklärung, die erst bei einem vagen Deismus haltmacht und in der Politik bis zum Nihilismus vordringt. Pencz erklärt, er halte nichts von der Taufe, nichts von Christus, nichts von dem Wort Gottes, er erkenne auch die weltliche Obrigkeit nicht an, er wisse von keinem Herrn, denn allein von Gott. Und selbst der so pathetisch ausgedrückte Gottesglaube schwankt, da Pencz die Frage, ob er glaube, daß ein Gott sei, unbestimmt beantwortet: ja, er empfinde es zum Teil.

Tief beunruhigt durch solche Zeichen hat Dürer, wie Luther, das Heil in der Schrift gesucht, als Maler aber sich im Glauben gestärkt, indem er die reine Lehre in den gebietenden und überzeugenden Gestalten der ersten Verkünder sichtbar machte. Man hat ehemals die Apostelbilder als das Bildwerk der deutschen Reformation in dem Sinne betrachtet, daß die warnende Predigt gegen das Papsttum und die Irrlehren der alten Kirche gerichtet wäre. Dann aber wurde mit besserem Verständnis der Zeitumstände nachgewiesen, daß der gläubige und treue Sohn der Stadt 1526 nicht gegen den Papismus, wohl aber gegen den Umsturz und die Auflösung weltlicher und geistlicher Autorität zu streiten Anlaß hatte. Keineswegs darf aber die Umstellung der Kampffront so gedeutet werden, daß Dürer enttäuscht und bekehrt sich von Luthers Lehre abgewandt habe. Im Geiste des Wittenberger Reformators wehrt er die Entstellungen und Verirrungen ab, die das reine Wollen der Neuerer bloßstellten und die heilsame Wirkung der Erneuerung in das Gegenteil verkehrten. Hineingerissen in den typischen Zweifrontenkrieg der überzeugungstreuen Revolutionäre, wähnte Dürer, ganz im Sinne Luthers, durch Zitieren der Heiligen Schrift zu Abwehr und Angriff die stärkste Waffe zu schwingen. Vor falschen Propheten



Kopf des Apostels Markus. Kreidezeichnung, 1526 Berlin, Kupferstichkabinett

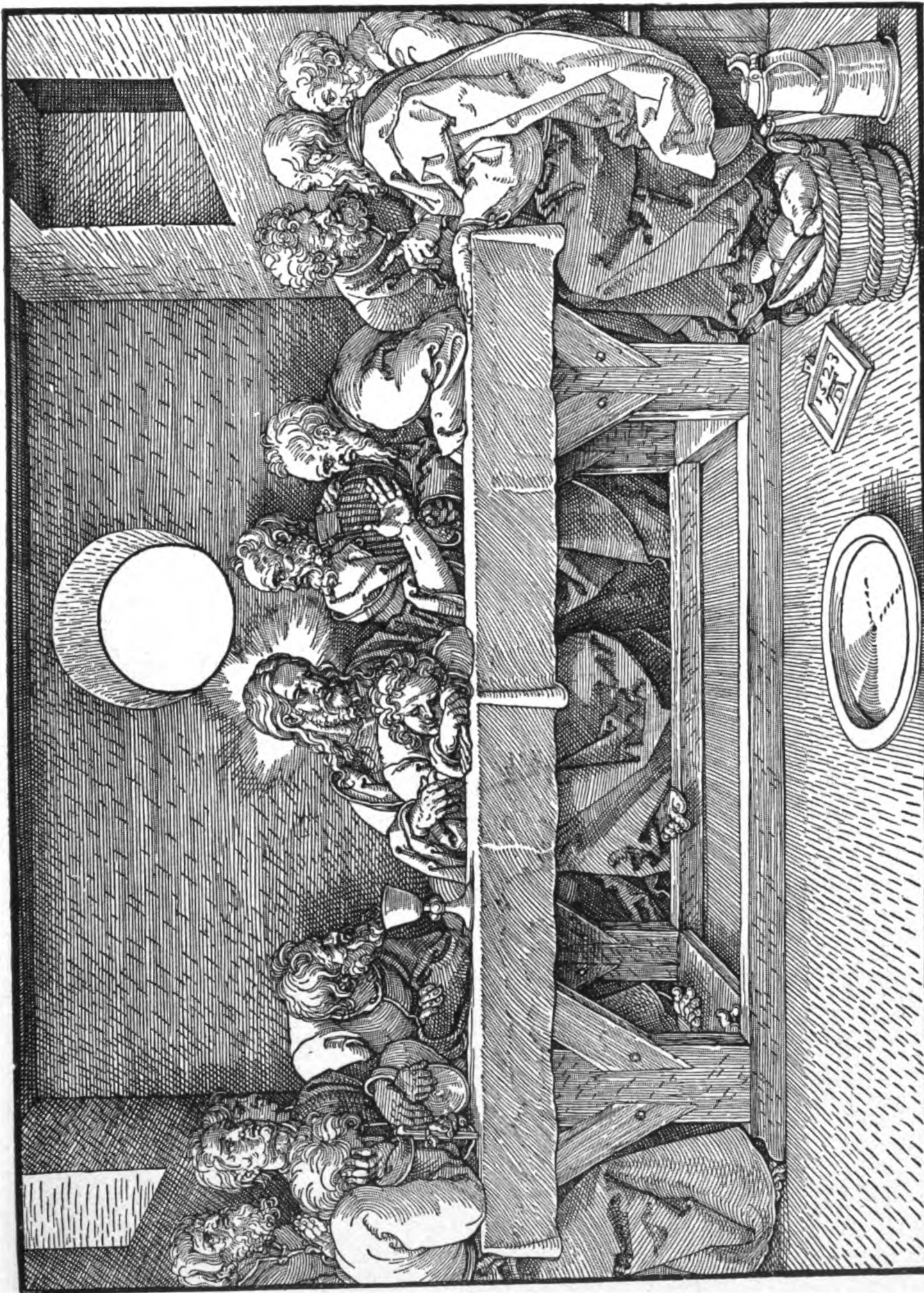
und Verführern warnen die feierlichen Helden, denen Ehrlichkeit, Geistestiefe und Standhaftigkeit wahrlich anzusehen ist. Ihr Wort war vielleicht mißzuverstehen, ihre körperliche Gegenwart aber mit Miene, Blick und Ausdruck war vorbildhaft und gewißlich geeignet, jeden Empfänglichen zu erheben und die innere Stimme zu wecken, bei der am Ende die Entscheidung zwischen echten und falschen Propheten lag.

Dürers Ruf aber, der nach Ethos und Pathos durchaus im Einklang ist mit den Bildgestalten, lautet:

„Alle weltlichen Regenten in diesen fährlichen Zeiten nehmen billig Acht, daß sie nit fur das göttlich Wort menschliche Verführung annehmen. Dann Gott will nit zu seinem Wort gethon noch dannen genommen haben darauf horent diese trefflich vier Männer: Petrum, Johannem, Paulum und Marcum, ihre Warnung . . .“

Die Warnung ist durchaus einheitlich gedacht, wenn sie sich auch in den vier Textstellen, in den vier Charakteren verschieden äußert. Sie verkünden alle das Wort Gottes, das vierstimmig um so eindringlicher klingt.

Einig im Ernst und inspiriert aus ein und derselben Quelle sind die vier Verkünder verschieden voneinander, so daß der Strahl der Inspiration vierfach gespalten und sichtbar wird. Nicht zu Unrecht hat die Überlieferung den Nebentitel „die vier Temperamente“ bevorzugt. Die schematisierende Unterscheidung der Charakteranlagen des Melancholikers, Phlegmatikers, Sanguinikers und Cholerikers war ein Lieblingsgedanke der Zeit, und die wissenschaftlich grundsätzliche Typisierung und Idealisierung körperlich gegebener Einzelfälle war ganz im Sinne Dürers, besonders des alternden Dürer. Indem er die vier Temperamente ausprägte, fügte er dem ruhigen Beieinander dramatische Gegensätzlichkeit ein und umfaßte das gesamte Menschentum, da er jede der Gemütsarten sprechen ließ. Paulus in aktiver Streitbarkeit, der Sanguiniker, der nervös erregte Markus als Choleriker, Johannes melancholisch in tiefes Nachdenken versunken, Petrus gleichmütig, in Altersmüdigkeit als Phlegmatiker.

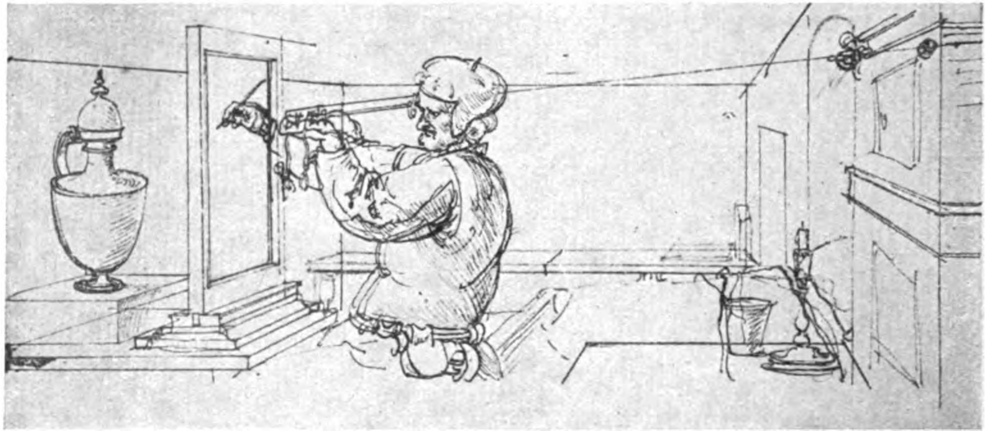


Das Abendmahl Christi

Holzschnitt von 1523

Die schweren geistigen Kämpfe, in die Dürer als gläubiger und gewissenhafter Deutscher hineingerissen wurde, steigerten in seiner Phantasie das Apostelideal, da er Bekennernöte und Bekennermut in sich erlebte, während die Teilnahme an dem Bilde der Gottesmutter ebbte. Das letzte Tafelbild mit der Halbfigur der Madonna – mit dem Datum 1526 in den Uffizien zu Florenz – wirkt kühl und starr. Im Holzschnitt gedieh ihm ein Hauptblatt mit dem Abendmahl Christi von 1523, wo die elf Jünger am Tische um den Herrn versammelt sind. Die breit entwickelte Komposition konzentriert bei asketischer Einfachheit der Räumlichkeit alles Interesse auf die schweren und sorgenvollen Männerköpfe, zwischen denen die Fäden geistiger Gemeinschaft gestrafft sind, mit Verzicht auf drastische und heftige Aktion, mit der Dürer in früheren Jahren das heilige Drama auszudrücken sich bemüht hatte.

DÜRERS SCHRIFTEN

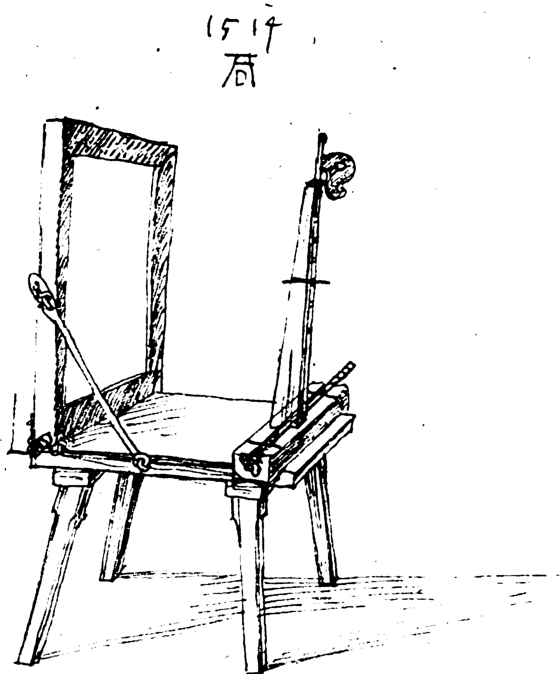


Zeichnen vor der Vase. Federzeichnung — Dresden, Bibliothek

EINE Hauptsorge Dürers, von der die Jahre nach der niederländischen Reise bis zu seinem Tode am 6. April 1528 erfüllt waren, galt der Ausarbeitung und Drucklegung dreier Bücher. Die theoretisch lehrhafte Geistesart hatte fördernd und schädigend sein Kunstschaffen bestimmt. Um 1500 war er an die Eroberung des Sichtbaren gegangen mit messender und rechnender Bemühung um Proportion und Perspektive. Der Handwerker, der im Sinne der mittelalterlichen Übung aus Gewohnheit und dumpfem Gefühl seine Arbeit verrichtete, kämpfte sich zum Gelehrten durch, da er im Bereich gedanklicher Begründung und bewußten Tuns die ersehnte höhere Stufe der Kunstübung zu erreichen wähnte. Und nicht egoistisch und eitel, nur zur Förderung eigenen Schaffens, sondern zum Nutzen der Kunstgenossen, mit der ausgesprochenen Absicht, die deutsche Malkunst aus dunkler Tiefe zu heben, hat Dürer geforscht, die Humanisten befragt, und geschrieben. Die Drucklegung wurde seinem patriotischen Lehreifer heilige Pflicht, zumal da Krankheit seine Arbeitskraft verringerte und die Furcht auftauchte, ein vorzeitiger Tod könnte die Mitteilung des Erkannten vereiteln.

Dürers handschriftlicher Nachlaß, der im British Museum zu London, in Nürnberg und in Dresden erhalten ist, läßt erkennen, daß nur

ein Teil des Geplanten zur Ausführung gelangt ist, daß die drei gedruckten Bücher, mit denen der Meister zu Ende kam, so geschlossen und vollständig sie anmuten, doch Fragment sind im Verhältnis zu dem umfassenden Lehrbuch, mit dem er sich trug und das den Titel haben sollte „Speise der Malerknaben."



Zeichenapparat. Federzeichnung — Dresden, Bibliothek

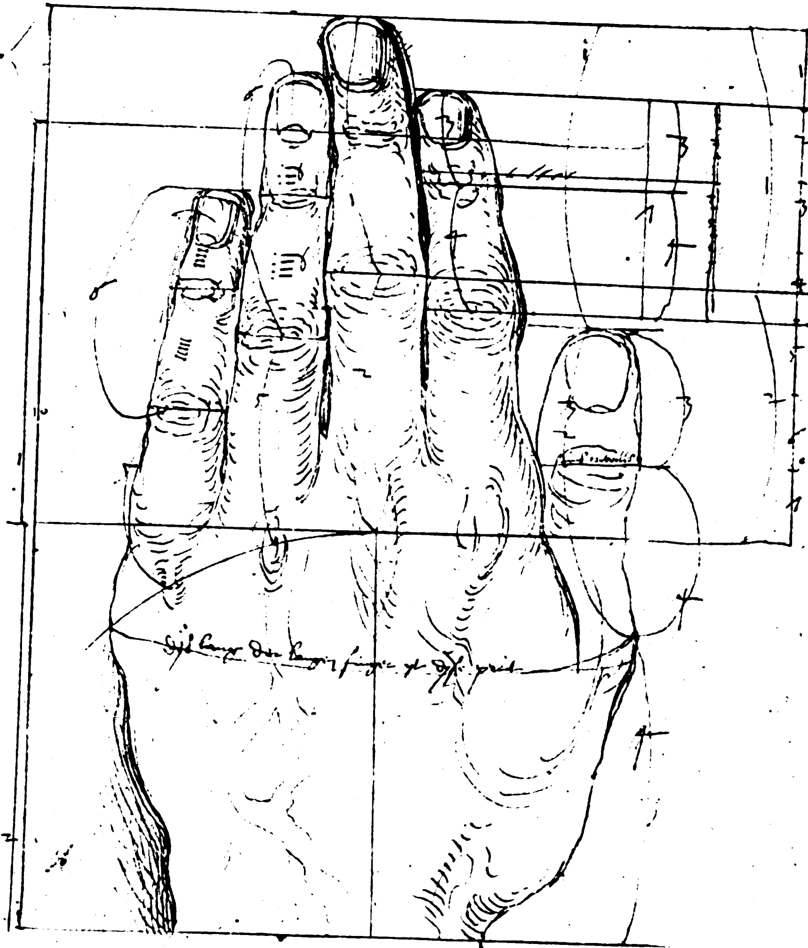
Das erste Buch, das Dürer herausgab, führt den Titel „Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit in Linien, Ebnen und ganzen Körpern durch Albrecht Dürer zusammengezogen und zu Nutz allen Kunstliebhabenden mit zugehörigen Figuren in Druck gebracht im Jahr 1525." Ein Lehrbuch der Geometrie aufgebaut auf Euklid im Hinblick auf die Praxis der Kunstübung. Ähnlich gerichtete Wissenschaft hatten die Italiener im fünfzehnten Jahrhundert erfolgreich betrieben. In einigen Punkten war Dürer ihr Schüler, doch ist er nicht als übersetzender Kompilator vorgegangen, sondern hat jeden Satz erprobt und durchdacht.

Das Werk ist Pirckheimer gewidmet, dessen durch Jahrzehnte dauernde Freundschaft den Maler befähigt hatte, das abstrakte Thema als Schriftsteller zu bewältigen. Nicht nur den Malern, sondern auch den Goldschmieden, Bildhauern, Steinmetzen, Schreinern, allen Gewerken,

die des „Maßes“ bedürfen, hoffte Dürer eine Wissensgrundlage für ihr bisher zumeist gefühlsmäßiges Tun zu bieten.

Die Schrift ist durchaus nicht rein theoretisch. Der schaffende Künstler liegt mit dem Mathematiker in dauerndem Streite. Notwendigkeit und Willkür lösen einander ab. Der Meister beruft sich zwar auf Vitruvius, auf die klassische Form, doch regt sich in ihm die malerische und phantasiereiche Tradition der deutschen Bauhütten und der gotischen Goldschmiedekunst so stark, daß seltsame und schrullige Baugebilde aufgerissen und als Muster geboten werden. Rein mathematisch werden Perspektive und Projektion gelehrt. Im übrigen aber denkt der Meister an das „deutsche Gemüt“, an die individuelle Mannigfaltigkeit, an die Begier nach neuen Formen und fordert die Künstler auf, aus seinen Erfindungen zu nehmen, was ihnen gefalle, und von sich aus nach ihrer Neigung zu verfahren. Zum größeren Teil ist der Text mit Beispielen anregend, zum kleineren Teil zwingend systematisch. Nur teilweise enthält der Band eine Propaganda der italienischen Renaissanceformen, wie mit der Konstruktion der Antiquabuchstaben, die auf einen italienischen Theoretiker, auf Luca Pacioli zurückgeht. Im ganzen ist Dürer, wenn auch nicht so genial allseitig wie Lionardo, doch unkonsequent im Sinne einer Zeit, die zwischen ästhetischer und naturkundlicher Betrachtungsweise sauber zu unterscheiden noch nicht gelernt hat.

Das zweite Buch kam 1527 zur Ausgabe mit dem Titel „Etliche Unterricht zu befestigung der Stett Schloß und flecken“. Wir staunen, den Maler in das fest abgegrenzte Gebiet des Ingenieurs eingreifen zu sehen. Was heute spielerischer Dilettantismus erscheint, war jener Zeit natürliche Anwendung bildnerischer Phantasie auf praktische Aufgaben. Die Anregungen genialer Maler förderten die Technik. Freilich mischte sich der Zweckhaftigkeit, also in unserem Fall der Festigkeit und Wehrfähigkeit des Bauwerks, eine dekorative Gefälligkeit bei und kreuzte mitunter die folgerichtige Nützlichkeit der Anlagen. Dürer geht empirisch und systematisch vor, er hatte Befestigungen in Oberitalien, in Deutschland und in den Niederlanden betrachtet, auch wohl aufgenommen,



Hand. Federzeichnung

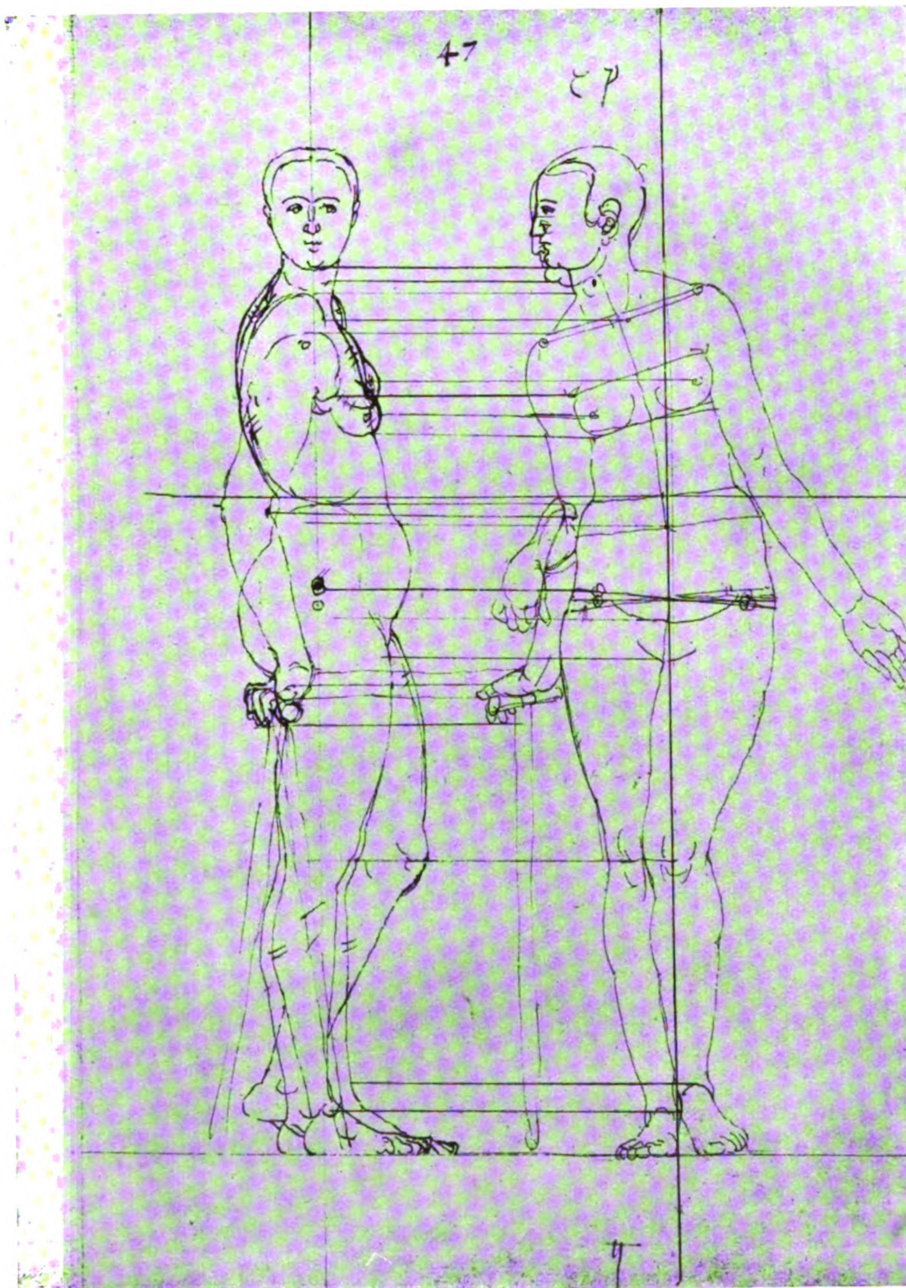
Dresden, Bibliothek

rundet aber nachdenklich das hier und dort stückweise Beobachtete zu einem Ideal. Die doppelte Umwallung der befestigten Stadt ist mit Rücksicht auf die Feuerwirkung und die Angriffsmethoden gestaltet mit rund herausgewölbten Basteien. Und die Bauart der Basteien mit den Abwehrgeschützen, mit Treppen und Unterständen ist im einzelnen begründet und anschaulich aufgezeichnet. Dürer greift weiter als ein militärisch geschulter Techniker. Er sorgt nicht nur dafür, daß die Stadt widerstandsfähig oder selbst uneinnehmbar sei, sondern sein menschenfreundlich bürgerlicher Sinn erwägt auch, wie sie im Interesse der Bewohner zu bauen sei mit Rücksicht aut längere Belagerung und Abschließung von der Außenwelt. Er entwickelt den Idealtypus einer Stadt, weist jedem Gewerk sein Quartier an und bedenkt die wirtschaftlichen und hygienischen Bedürfnisse. Der Plan ist echt reformatorisch und ein wenig utopisch. Gemeinhin handelte es sich darum, alte Städte zu befestigen oder ihre Ummauerung zu verstärken und zu verbessern, nicht aber eine ganze Stadt mitsamt der Befestigung neu anzulegen.

Dürers Buch zeugt von Scharfsinn und einer auf das Konstruktive gerichteten Anschauung, von Einsicht in das Kriegswesen, endlich für eine patriotisch organisatorische Gesinnung, die Erfahrung und Überlegung in den Dienst des Landes und der Gemeinde zu stellen bedacht war, hauptsächlich wohl im Hinblick auf die Türkengefahr. Wenn neben der Kanone in Dürers Ätzung von 1518 ein Türke erscheint, wahrscheinlich ein Gefangener, so drückt sich auch hier jene Zeitsorge aus.

Dürers drittes Buch wurde erst nach seinem Tode herausgegeben und trägt diesen Titel: „Hierin sind begriffen vier bucher von menschlicher Proportion durch Albrechten Dürer von Nürenberg erfunden und beschrieben zu nutz allen denen, so zu diser kunst lieb tragen 1528.“

Der Inhalt dieses Werkes ist mit des Meisters Kunstschaffen fest verbunden. Mindestens seit 1500 läßt sich der Grundgedanke, der in dem gedruckten Text lehrhaft als Vermächtnis an die Kunstgenossen entwickelt wird, praktisch angewendet in Zeichnungen, Gemälden und



Frau. Federzeichnung

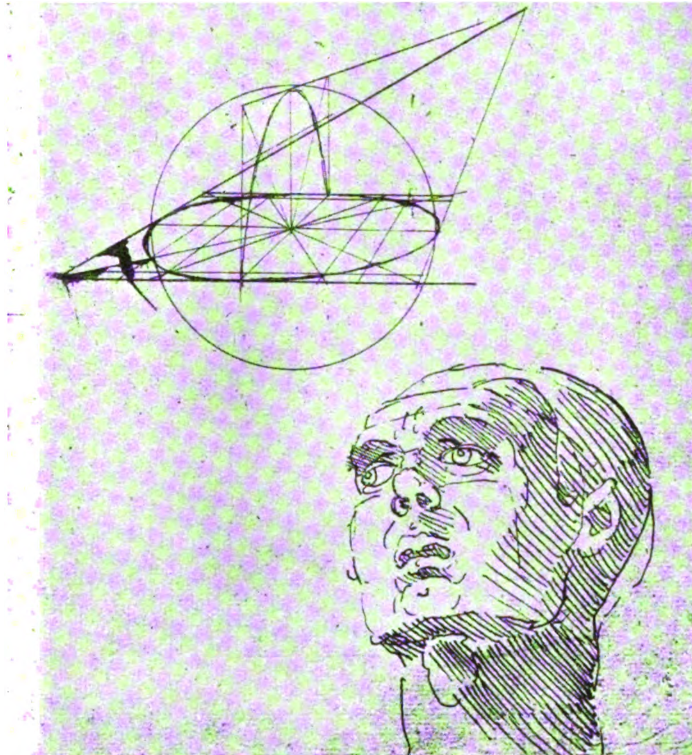
Dresden, Bibliothek

Kupferstichen nachweisen, hat jedoch Wandlungen durchgemacht. Der Meister versuchte bald so, bald anders zu einem befriedigenden und allgemein gültigen Ergebnis zu kommen, setzte immer wieder mit dieser Bemühung an, so daß die letzte Darstellung entschieden abweicht von den Regeln, die sich aus Konstruktionen früheren Datums ablesen lassen und auf denen z. B. die Gestalten von Adam und Eva in dem Kupferstiche von 1504 beruhen.

Der Grundgedanke, der tief in dem enthusiastischen Rationalismus der Zeit und in Dürers Geistesart wurzelt, läßt sich ungefähr so formulieren: die ersehnte Schönheit und Vollkommenheit des Menschenleibes beruht auf Größenverhältnissen, z. B. auf dem Verhältnis der Beinlänge zur Höhe des ganzen Körpers. Vermag ich die Zahlen irgendwie festzustellen, so bin ich imstande, mit Zirkel und Maßstab „schöne" Figuren hervorzubringen.

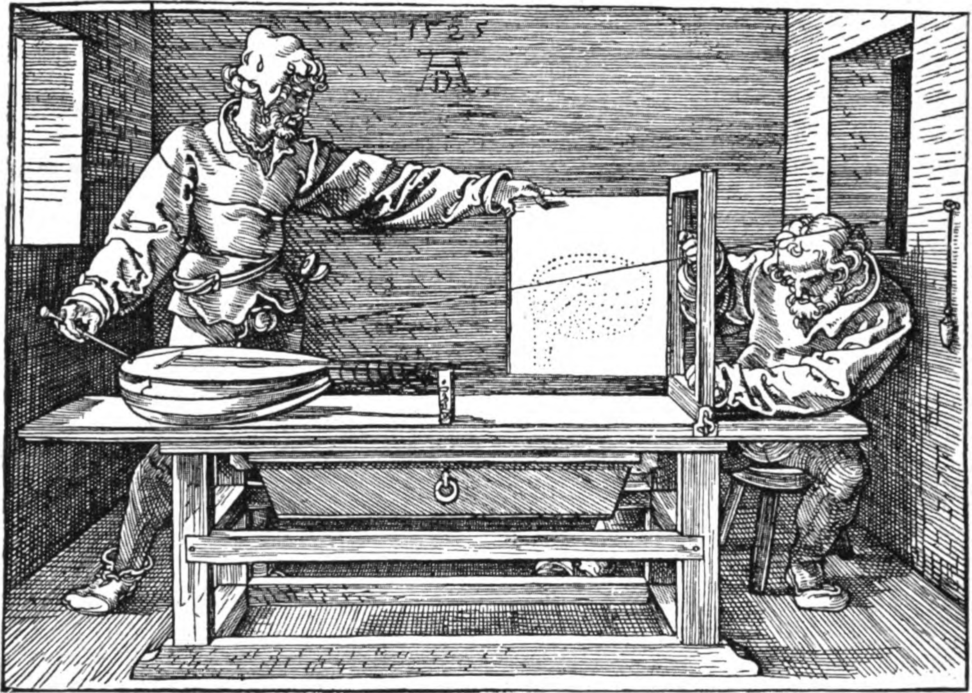
Die Durchführung des Gedankens stieß auf unüberwindliche Hindernisse. Zunächst ist die Messung nur auf unbewegte, in normaler Stellung aufgerichtete Leiber anzuwenden, so daß Dürer mit seinem natürlichen Streben, Bewegungen, Überschneidungen, Verkürzungen zu beobachten, in Konflikt kam. Ferner war des Meisters Teilnahme für das Charakteristische, Mannigfaltige, Individuelle so stark ausgebildet, daß eine zahlenmäßig feststehende Idealform ihn nicht befriedigen konnte. Sein ganzes Kunstschaffen war nicht auf das Ziel der „Schönheit" gerichtet, die Wohlgestalt, die er nicht gefühlsmäßig, sondern auf dem Umweg über Bücher und südliche Vorbilder mit Zirkel und Maßstab suchte, war ihm nur ein hin und wieder erwünschtes Kunstmittel, mit dem Gottvater und der Heiland geehrt wurden, so wie die Heiden einst ihre Gottheiten durch „schöne" Leiblichkeit ausgezeichnet hatten. Dürers Kunstlehre widerspricht seiner Begabung. Es gibt nicht wenige Stellen in seinen Aufzeichnungen, wo sich diese Zwiespältigkeit äußert. Eben deshalb dauert es so lange, bis daß er mit seiner unkonsequenten und kompromißhaften Proportionslehre zu Ende kam. In dem gedruckten Buch zeichnet er schlanke und untersetzte Figuren und gibt für diese

und jene Gestalten unterschiedliche Zahlen an. Damit aber ist, streng genommen, der Grundgedanke durchbrochen. Wenn nämlich zwei Zahlenreihen gelehrt werden, ist keine von beiden verbindlich, da ja mindestens alle Zahlen, die zwischen den beiden Zahlen liegen, berechtigt erscheinen. Wenn es schlanke und untersetzte Figuren gibt,



Kopf in Projektion. Federzeichnung Dresden, Bibliothek

weshalb nicht auch mehr oder weniger schlanke in unendlicher Stufung? — Dürer hat andauernd über diese Dinge gegrübelt. Seine geistige Spannkraft offenbart sich darin, daß er nicht aufhörte zu lernen und von Euklid, von Leonardo, Pacioli, Alberti in sein System aufnahm, wessen er habhaft werden konnte und was ihm brauchbar erschien. Der zum Teil dunkle und verwickelte Weg geht im großen und ganzen von einem Ideal, einer Gesetzmäßigkeit zur empirisch gewonnenen



Der Zeichner mit der Laute — Holzschnitt aus der „Unterweisung“. 1525

Mannigfaltigkeit, ein wenig im circulus vitiosus. Wenn Dürer Körper und Köpfe nach der Natur aufnahm und die Maße nachträglich feststellte, wählte er freilich solche Naturformen, die ihm normal und gefällig zu sein schienen. Bei dieser Wahl entschied aber sein Geschmack, sein individueller Schönheitssinn. Mit dieser Methode konnte er als ästhetischer Gesetzgeber nichts erwerben, was er nicht schon besessen hätte. Schließlich wurde mit dem sehr erfolgreichen Buch etwas anderes erreicht, als ursprünglich in den Jahren jugendlicher Sehnsucht erstrebt worden war. Ein verschüttetes Geheimnis wurde nicht entdeckt, die Zauberzahlen allgemeingültiger Verhältnisse wurden nicht gefunden, wohl aber schuf sich Dürer eine Lehrmethode, mit der er seine Kunstform Schülern und Nachfolgern faßlich übermitteln und vererben konnte.

NACHREDE



Auferstehende. Federzeichnung von 1526 **Berlin, Kupferstichkabinett**

WIR ehren Dürer nicht aus Dankbarkeit für die beglückenden und erbaulichen Kunstwerke, die er uns hinterlassen hat, oder doch nicht ausschließlich, nicht hauptsächlich deshalb: des Denkmals würdig erscheint zumeist der strebende Mann.

Wenn die Mannigfaltigkeit in seinem Tun befremdet, gilt es, die Einheit im Kerne der Persönlichkeit aufzufinden und die Umstände des Ortes und der Zeit zu beachten, unter denen dieser Geist sich so vielseitig entfalten mußte, in Bildern, Holzschnitten, Kupferstichen, Briefen und Büchern.

Von Vorurteilen unserer Zeit reinigen wir uns, wenn wir in diese Leistung eindringen. Der ästhetische Maßstab, mit dem wir uns gewohnheitsmäßig einem Maler nähern, ist zu kurz und keineswegs ausreichend. Nach neuerer Vorstellung ist der „von jedem Zweck genesene" Künstler weder der Erkenntnis noch dem Leben, sondern nur seinem schöpferischen Ingenium verpflichtet und schafft in gehegter und sogar bewußter Naivität. Die Devise des Künstlers lautet nicht mehr „als ich kann", sondern „wie ich muß". Dürer war kein Künstler in dem Sinne, den das Wort für uns nach langer Entwicklung angenommen hat. Die Kunst nur ihrer selbst willen, herrschend und isoliert: diese Zumutung wäre ihm fremdartig und überheblich erschienen. In ernster Sittlichkeit wagte er der inneren Stimme nur so weit zu folgen, wie er sicher war, zu dienen, zu helfen und zu nützen. „Durch das Malen mag angezeigt werden das Leiden Christi und wird gebraucht im Dienst der Kirchen. Auch bewahrt das Gemäl die Gestalt der Menschen nach ihrem Sterben."

Dürer war kein Handwerker. Auch der edle und gefeierte Begriff des alten deutschen Handwerkmeisters deckt seinen Beruf keineswegs. Immerhin ist es nützlich, den Ausgangspunkt seiner Sendung festzustellen im handwerklichen Vaterhause. Seine Ahnen waren Goldschmiede, sein Vater war ein Goldschmied.

Aus den wenigen, tief empfundenen Worten, mit denen Dürer dieses Vaters gedenkt, spürt man, wie tief sich der Geist der mittelalterlichen und bürgerlichen Arbeitsstätte ihm eingeprägt hatte. Wie weit er sich auch von diesem Heimatsboden entfernte, als Erbe blieb ihm die emsige Tüchtigkeit der Hand, die Arbeitsamkeit als sittliche Verpflichtung und die ernste Gläubigkeit.

Der Handwerker fühlte sich als guter Bürger, als ein nützliches, selbst notwendiges Glied der Gemeinde. Dieser wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Geborgenheit entsprach die geistige Harmonie zwischen dem Arbeiter und dem Auftraggeber, zwischen Können, Wollen und Sollen. Man war zufrieden, indem man Bedürfnisse befriedigte.

Dürer preist seinen Vater als einen „künstlichen“, also kunstreichen Meister, der die Unterweisung bei den großen Künstlern in den Niederlanden aufgesucht hätte. Allein dieses Künstlertum lag noch konfliktlos im Handwerkswesen, war sozusagen immanent, wirkt noch nicht als Sprengstoff.

Bereits Dürers erste Regung von Selbständigkeit bedeutet eine Bewegung gegen die familienhafte und gildenmäßige Gebundenheit. Die „Lust“ trieb den Knaben zur Malerei aus der Goldschmiedewerkstatt heraus. Nicht als ob der Maler nicht ebenso wie der Goldschmied ein Handwerker gewesen wäre. Weniger der Berufswechsel als das Motiv zu diesem Berufswechsel entscheidet. Hätte der Knabe die Malerei etwa wegen besserer Erwerbsaussicht vorgezogen, so wäre er aus dem Gehege der alten Ordnung nicht herausgetreten, die „Lust“ aber, die ihn trug, war die frühe Verkündigung, der erste Flügelschlag einer Gestaltungskraft, die sich vom Mutterboden der Tradition ablöste.

Dürer hat die Kräfte, die sich in ihm regten, nicht nur gefühlt, ist sich nicht nur ihrer bewußt geworden, sondern hat sie sogar mühsam in der deutschen Sprache, die er zu ästhetischer Erwägung erst geschmeidig machen mußte, formuliert. Immer wieder kommt er auf den Gegensatz zwischen „Gebrauch“ und „Kunst“ zu sprechen. „Gebrauch“ ist ihm die ererbte Praxis, das in den deutschen Werkstätten durch Beispiel überlieferte und gepflegte Können. Sein Wollen fand kein Genüge an dem Wiederholen gewohnter Handhabungen. Nicht als ob er den Drang verspürt hätte, mit der Tradition zu brechen, sein Streben ging vielmehr bewußt und ausgesprochen dahin, den „Gebrauch“ mit der „Kunst“ zu vermählen. „Denn Gebrauch und Kunst müssen beieinander sein.“ Sein Ehrgeiz setzte sich zum Ziel, dem Handwerk einen theoretisch begründeten, lehrbaren Unterbau zu schaffen. Unter „Kunst“ nämlich versteht er nicht, was wir damit meinen, vielmehr erkenntnishafte Besinnung und methodisch bewußtes Tun. Allerdings spürte er das geheimnisvolle und traumhafte Walten der Phantasie und hat sogar für das Unaussprechliche herrliche Worte

gefunden. Dennoch sah er nur einen Weg aufwärts vor sich, den Weg gedanklicher Aufklärung.

Der alte Gesellschaftsbau lockerte sich auf. Die Maler waren unter den ersten, die ausbrachen. Dürer war zeitlebens ein guter Bürger, ein treuer Sohn Nürnbergs und kam bis an sein Ende allen Verpflichtungen gewissenhaft nach. Dennoch regten sich in ihm unruhige Triebe nach Künstlerfreiheit, namentlich fern von der Heimat. Der Mann, der 1506 in Venedig den Klageruf ausstieß: „Wie wird mich nach der Sonnen frieren. Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer", hatte aufgehört ein zufriedener Handwerker zu sein, er ahnte ein neues Herrentum und witterte den Ruhm, der als ein dem Handwerkswesen fremdes Motiv, als eine Entlohnung von höherer Art die gesellschaftliche Stellung, sowie die seelische Struktur des Malers völlig umgestalten sollte.

Dürer sagt uns, mit wem er umging, namentlich im Tagebuch der niederländischen Reise. Er hielt sich zu den Gelehrten, Geistlichen, Staatssekretären und Kaufherren, also Leuten, die sich nicht durch ihrer Hände Arbeit ernährten. Von den Handwerkern traten ihm nur Goldschmiede und natürlich Maler näher. Antwerpen war eine moderne Stadt, wo sich der höhere Stand, die Gesellschaft, zu bilden begann. Die Maler, Bildhauer und Goldschmiede stiegen in die Oberschicht auf, nicht als Mitglieder ihrer Gilde, sondern einzeln dank persönlicher Tüchtigkeit. Talent, Auftreten und Berühmtheit wurden entscheidend. Jeder ausgezeichnete Maler, und Dürer selbst im höchsten Grade, trug dazu bei, dem Künstlerberuf neuartige Einschätzung zu verschaffen. Die niederländischen Maler ehrten sich selbst, indem sie den deutschen Kunstgenossen laut feierten.

Wenn man den Humanisten Pirckheimer, den geistesstolzen Patrizier, frug, wie er mit einem Maler so vertraut verkehren könnte, dann hat er vermutlich nicht nur die Tugenden und geistigen Gaben Dürers gerühmt, sondern auch antike Schriftstellen zitiert, wo von großen Malern und Bildhauern, nicht aber von Bäckern oder Schustern die Rede war.

Kein Maler, der in dieser kritischen Übergangszeit tätig war, als sich Künstleranspruch über Handwerksübung erhob, hat so wie Dürer die Spannung der Wende empfunden, weil niemand zugleich so gewissenhaft und treu, zugleich so strebsam und bewußt an der Arbeit war. Sein Bürgersinn war so groß wie seine Ruhmbegier, seine Heimatstreue so stark wie seine Reiselust. Daraus entstand Widerstreit und tragischer Konflikt. Ehemals malte man sich den Meister warm im Neste sitzend aus in glücklicher Harmonie mit Gott und Welt. Damit ist es nichts. Dürer hat die Unsicherheit und Isoliertheit seiner Position mit Beängstigung empfunden, namentlich in seiner Jugend. Es war schwer, die „Lust" mit der Pflicht in Einklang zu bringen. Wenn er als Lehrknabe in Wolgemuts Werkstatt viel von den Knechten zu leiden hatte, mag schon damals die stumpfe Gewöhnlichkeit sich in ihrer Art gegen das Genie gewehrt haben.

Die Selbstbildnisse lehren uns, wie Dürer aussah, wie er auszusehen wünschte und welche Vorstellung er sich von seinem Wesen gebildet hatte. Schon daß er sich so oft porträtierte, deutet auf ein Selbstgefühl, das, nicht auf Stand, Macht oder Vermögen gegründet, die Hülle des eigenen Wesens mit gesteigerter Teilnahme beobachtet. Barttracht, Kleidung und Haltung verraten, daß er sich in der Erscheinung auszuzeichnen trachtete. Es war nicht Brauch, solche langen, sorgsam gedrehten Locken zu tragen, wie sie in dem Bildnis von 1500 zur Schau gestellt sind. Die frühen Bildnisse lassen eine leicht verletzliche Seele ahnen, die sich verschließt und abwendet, doch, ihrer Überlegenheit und Besonderheit dumpf bewußt, begrüßt werden möchte, bei geringer Hoffnung, daß sie verstanden würde. In dem Porträt von 1500 blickt uns ein Mann in die Augen, der sich höchst feierlich nimmt. Das Idealschema des männlichen Kopfes las er dem eigenen Antlitz ab oder trug dieses Schema in sein Bildnis ein.

Der Anerkennung bedurfte Dürer, einer Bestätigung seiner Außerordentlichkeit im Urteil und Verhalten seiner Mitbürger. Seine sittlich verpflichtete Natur konnte aus unruhevoller Einsamkeit erlöst werden

durch Dank, Wirkung und Erfolg. In den Briefen aus Venedig ist Dürer noch jung genug, den Beifall mit gesundem Hunger zu genießen. Freilich ist der fast übermütige Jubel gemischt mit Reiselust und Freude an südlicher Sonne. In Venedig war der deutsche Maler eine Ausnahme und erregte Aufsehen. In der Heimat drückten die Standesfesseln und waren schwer und langsam zu lösen.

Die steigende Schätzung seiner Fähigkeiten, namentlich aber das Bewußtsein, kraft seiner persönlichen Gaben zu der hohen und verehrten Schicht des Geistesarbeiters zu gehören, gab seinem Auftreten eine neue Sicherheit und Freiheit, machte ihn umgänglich und liebenswürdig, so daß er in den Niederlanden überall leicht Zugang fand. Die Sonne des Ruhmes verscheuchte die scheue Verschlossenheit, die seine Jugend überschattet hatte.

Als Dürer das Echo seines Tuns erst schwächer, dann stärker vernahm, neigte er dazu, vorzugsweise das hervorzubringen, was ihm Ruhm einzutragen schien. Man bewunderte namentlich seinen erfinderischen Geist und die Sicherheit seiner Hand. Sein Ruhm war von besonderer Art und wirkte auf sein Schaffen zurück. Einige überlieferte Geschichten lassen erkennen, wie er gelobt, was an seinen Leistungen bestaunt wurde. Er bemerkte, daß seine Kompositionen nachgeahmt wurden. Natürlich sind es die späten Dinge, in denen sich eine geflissentliche Steigerung berühmt gewordener Fähigkeiten offenbart. Wenn in manchen Schöpfungen des Meisters Schwierigkeiten gesucht, die plastische Illusion, die Ausführlichkeit der Modellierung, verwickelte Formen kunststückartig bewältigt und zur Schau gestellt erscheinen, und wenn er die Fülle der Formgedanken, die Einfälle zuspitzend, ausbreitet, so strebte er damit, sich seinen Bewunderern dankbar zu erweisen und ihre Erwartungen zu erfüllen.

Der Maler, der das bescheidene und anspruchslose Handwerkswesen aufgab, kam in Gefahr, in Hinsicht auf die Arbeitsweise ein Virtuose zu werden, wie der Rationalismus seine Geistesverfassung bedrohte. Jedoch schirmten ihn die Urkräfte seiner Anlage, der ererbte Arbeitsernst

und die Pietät vor der Natur und seine Frömmigkeit gegen Entartung zum Äußerlichen, Oberflächlichen oder Effekthascherischen. Und die Kunstfeindlichkeit einer rechnenden und messenden Bemühung wurde paralysiert durch den glühenden Enthusiasmus, der in jenem Zeitalter das Erkenntnisstreben antrieb. Jene Seelenstimmung, die nach unserem Vorurteil nur der Kunstübung eigen ist, die Naturfreudigkeit und Begeisterung für das Sichtbare, lebte damals auch in der Gelehrsamkeit. Die Forschung entfaltete sich aus der mittelalterlichen Lehre. Berauscht von Aufdeckungen und Erschließungen, erwartete man alles von der jugendstarken Wissenschaft und grenzte ihr Feld noch nicht kritisch und skeptisch ab. Das Glück des Schauens war unlöslich verbunden mit der Seligkeit des Erkennens, so daß Dürer nicht Künstler und Naturforscher war, vielmehr Naturforscher als Künstler oder Künstler als Naturforscher. Wissenschaft und Kunst waren noch nicht schroff auseinandergebrochen.

Dürers Vater war ein frommer Mann. Mit dem Rosenkranz in den Händen erscheint er in dem Gemälde, in dem der Sohn seine Erscheinung festgehalten hat, und der Maler rühmt den Vater dankbar dafür, daß er ernste Mühe darauf verwendet habe, seine Kinder in Gottesfurcht aufzuziehen. Diese Frömmigkeit war umfriedet von den Vorschriften der Kirche und den überlieferten Gewohnheiten. Der Maler hatte im Dienste der Kirche zu schaffen, doch läßt schon die Apokalypse erkennen, daß Dürer eher im Dienst einer persönlichen Gläubigkeit schuf. Nicht nur, daß er die Reformation als eine befreiende Tat begrüßte: er hat unter der lastenden Gewitterstimmung, die Luthers Tat voranging, in Zweifeln und Seelenkämpfen gelitten. Die großen „Ängste", aus denen ihm der Wittenberger Mönch geholfen hat, beunruhigten schon seine Jugend. Die Umwälzung der deutschen Reformation weigerte der autoritativen Kirchenlehre den Gehorsam und verwies auf das Gotteswort als auf die allen zugängliche Quelle der Gläubigkeit. Das Gotteswort mußte aber in reinem Verstande gedeutet, übersetzt und verdolmetscht werden. Damit wurde jedermann zu eigener Verantwortlich-

keit aufgerufen, seinen Glauben aus der Bibel zu schöpfen, die Philologen aber wurden Führer und Lehrer, erklärend und überzeugend, nicht, wie die alten Autoritäten, dekretierend. Damit aber wandelte sich das Verhältnis des Malers zu seinem Hauptthema völlig. Aus dem folgsamen Kirchendiener wurde der verantwortliche Priester, der in seiner Weise das göttliche Wort lehrte, indem er ihm Bildlichkeit verlieh. Jene Unmittelbarkeit, jene persönliche und leidenschaftliche Hingebung, jene erneuende lebensstarke Sinnlichkeit, also die Kräfte, die Luther zur Bibelverdeutschung eingesetzt hat, leben in Dürers Passionen und im Marienleben. Diese vor der Reformation entstandenen Bilder sind reformatorisch. Was später an protestantischer Kunst aufkam, ist weniger reformatorisch, weil die neue Deutung bald in Orthodoxie erstarrte und mit nüchterner Wörtlichkeit das Kirchenbild rationalisierte. Kunsterzeugend war der deutsche Reformationsgeist nur, bevor er sein Wort ausgesprochen hatte.

Die Heilige Schrift erhielt als die alleinige Quelle des Heils eine neue Bedeutung. Mit gesteigerter Innigkeit wurde die Bibel gelesen als ein neues Buch, in Furcht und Hoffnung, mit angespanntem Geist, weil ja von dem rechten Verständnis alles abhing. Galt es doch, durch seelisches Miterleben der heiligen Vorgänge den Glauben zu gewinnen. Früher war diese geistige Arbeit, dieses Schöpfen aus der Urquelle dem einzelnen erspart gewesen, da die Kirche den Glaubensinhalt durch ihre Organe in orthodoxer Form dargeboten hatte. Die neue Art des Lesens, die dringliche Begier, der Botschaft habhaft zu werden, ließ eine Bildlichkeit von nie gesehener Deutlichkeit, Farbigkeit, Plastik und Lebenswahrheit aus dem Text aufsteigen. Der Maler, der diese Bildlichkeit mit Pinsel oder Stift festzuhalten vermochte, trat zu den Predigern, Deutern und Wortgelehrten und öffnete einen Augenzugang zum Heil, indem er die Person und die Tat Christi leibhaftig erstehen ließ. Was einst geschehen war, so tief empfunden, daß es in den vertrauten Formen des heimatlichen Lebens nah, gegenwärtig, als überzeugende Wirklichkeit erschien: auf dieses Ziel ist Dürers Gestaltung gerichtet. Sein „Na-

turalismus“ wird durch seine Gläubigkeit angetrieben und war wirksam infolge der allgemeinen Glaubenssehnsucht. Sein Streben nach „Schönheit“ aber wird begründet mit der Absicht, die Gottheit unmittelbar sichtbar zu machen. Hat Gott den Menschen nach seinem Bilde geschaffen, so galt es, das Urbild, den Leib, wie er aus Gottes Hand hervorgegangen war, zu gewinnen, um den Gott wiederum nach dem Bilde des Menschen zu formen.

Allen Nöten und Forderungen der vorwärtsstürzenden Zeit offen, stellte Dürer seine bildende Phantasie in den Dienst des Lebens, indem er den Glauben stärkte und die Erkenntnis förderte. Wenn sein Tun dabei zersplittert erscheint und scheinbar abgelenkt wurde von dem Hauptwege, wenn die Vielgeschäftigkeit beklagt wird, so kam die Einheitlichkeit seiner Persönlichkeit nie zu Schaden. Immer ist es der eine Mann, der sich ganz einsetzt, und der eine Beruf, in dem er wirkt. Nur daß wir für diesen Beruf keinen Namen haben. Mit der Vielseitigkeit aber ist es so: wenn wir ein großes Bauwerk verstehen wollen, müssen wir es umschreiten. Während wir die eine Seite beschauen, erblicken wir die anderen nicht. Es liegt an uns, daß wir Teile in die Hand bekommen. Das Bauwerk ist doch immer dasselbe und ein Ganzes.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

INHALT